

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE MADRID
ESCUELA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

OTRA ARQUITECTURA
LA COMPOSICION DEL JARDIN CLASICO

1

MIGUEL ANGEL ANIBARRO RODRIGUEZ

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE MADRID

ESCUELA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

OTRA ARQUITECTURA
LA COMPOSICION DEL JARDIN CLASICO

1

MIGUEL ANGEL ANIBARRO RODRIGUEZ

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR:

GUILLERMO CABEZA ARNAIZ

PROFESOR TITULAR DE ESTETICA Y COMPOSICION

MADRID 1987

INDICE

1

Introducción	1
Notas	14

I . LA TRATADISTICA

1. La génesis teórica del nuevo jardín	22
1.1. La herencia del jardín antiguo. Vitrubio y las villas de Plinio	27
1.2. Alberti y la reinención del jardín clásico	48
1.3. La presencia de la tradición medieval	66
1.4. Filarete: medievalismo o invención utópica	76
1.5. Francesco di Giorgio: jardín palacial y parque de caza	83
Notas	97
2. Difusión de las experiencias. La opción véneta	128
2.1. Serlio: la propagación de los primeros resultados	130
2.2. Palladio y la villa agrícola. La villa Barbaro	148
2.3. Scamozzi: la nostalgia de un jardín irrealizable	169
Notas	212

II . EL JARDIN DE TERRAZAS

3. La formación de un espacio perspectivo	246
3.1. El asentamiento de la villa en la ladera	247
3.2. Axialidad, gradación y escalonamiento	260
3.3. La organización de las terrazas en profundidad: perspectiva estática y perspectiva dinámica	279

3.4. Villa bloqueada y compartimentación espacial	295
3.5. Villa abierta y dispersión del jardín	311
Notas	333
4. La definición del tipo	354
4.1. Unificación perspectiva y despliegue bidireccional	356
4.2. Duplicación del casino y continuidad espacial	384
4.3. Inversión del orden y recomposición de las piezas	401
4.4. La excepción de Bomarzo	420
Notas	424
5. Crisis y reestructuración espacial	443
5.1. La crisis del espacio perspectivo	445
5.2. Resistematización y monumentalidad	469
5.3. Escalonamiento redundante y fragmentación espacial	497
Notas	508

2

III. EL JARDIN LLANO

6. El jardín en la ciudad	525
6.1. El jardín cuatripartito del palacio urbano	533
6.2. Autonomía del jardín y desarrollo de la malla ortogonal	547
6.3. Cuestiones de trazado y de borde. Inclusiones espaciales	563
6.4. Dominio de la ortogonalidad e imitación del espacio urbano	584
Notas	602
7. Crecimiento de la villa y síntesis de los trazados	624
7.1. Malla unificadora o esqueleto cruciforme	625
7.2. Extensión y focalización. La analogía urbana	639
7.3. Integración de entramados y sistematización espacial	662
7.4. Aumento de escala y armazón estructurante	682
Notas	712

APENDICES: I. TRATADOS

Marco Vitrubio Polión: 'De Architectura libris decem'	735
Alberto Magno: 'De vegetabilibus'	745
Pietro Crescenzi da Bologna: 'Opus/Liber ruralium commodorum'	748
Leon Battista Alberti: 'De re aedificatoria'	753
Filarete: 'Trattato di architettura'	791

Francesco di Giorgio Martini: 'Trattati di architettura ingegneria e arte militare'	808
Sebastiano Serlio: 'I sette libri dell'Architettura'	819
Andrea Palladio: 'I quattro libri dell'Architettura'	856
Vincenzo Scamozzi: 'L'Idea della Architettura universale'	875

APENDICES: II. DESCRIPCIONES

Villa Laurentina. Plinio el Joven: II.XVII. Carta a Galo	944
Villa Toscana. Plinio el Joven: V.VI. Carta a Apolinar	949
Giovanni Boccaccio: 'Decamerón'. Tercera jornada	956
Villa Rucellai en Quaracchi. Giovanni Rucellai: 'Il Zibaldone Quaresimale'	959
Palacio Piccolomini en Pienza. Eneas Silvio Piccolomini: 'Pii Secundi Pont. Max. Comentariorum'	962
Belvedere. Giorgio Vasari: 'Vita di Bramante da Urbino'	967
Villa Belvedere. Relación de un embajador veneciano	970
La Farnesina. Egidio Gallo: 'De viridario Augustini Chigii senensis'	971
Los jardines de la Farnesina. Blosio Palladio: 'Suburbanum Augustini Chisii'	973
Villa Madama. Rafael Sanzio: Carta	974
Michel de Montaigne: 'Journal de voyage en Italie'	981
Villa Lante en Bagnaia. Fabio Arditi: 'Viaggio di Gregorio XIII alla Madonna della Quercia'	991
Villa Médicis en Castello. Giorgio Vasari: 'Vita di Niccolò detto il Tribolo'	994
Villa Médicis en Pratolino. John Evelyn: 'Diary'	1006
Las grutas de Pratolino: Bernardo Sgrilli: 'Descrizione della regia villa, fontane e fabbriche di Pratolino'	1008
Isola Bella. Descripción del obispo Burnet	1014
Villa Pamphili. Francesco Borromini: Memoria de su proyecto	1016

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografía general	1020
1.1. Tratadística	1020
1.2. Historia de la arquitectura	1022
1.3. Teoría de la arquitectura	1025
1.4. Arquitectura y ciudad	1029
1.5. Psicología de la percepción	1030
1.6. Otros textos citados	1032
2. Bibliografía específica	1033
2.1. Fuentes literarias	1033
2.2. Fuentes gráficas	1035
2.3. Historia general del jardín	1037

2.4. Historia del jardín en Italia	1038
2.5. Biografías y estudios temáticos y regionales	1038
2.6. Estudios monográficos sobre jardines, palacios y vi- llas	1041
2.7. El jardín clásico en otros países	1043
2.8. Otros textos citados	1046

INTRODUCCION

"Por fortuna, el sitio que yo tengo necesitaba desesperadamente un hito. Tenía un estanque... con un aire bastante vacío. Hacía falta algo interesante que se pudiera mirar desde la casa. En sentido inverso, hacía falta un sitio a donde ir caminando desde la casa para poder mirarla desde allí.

Estas 'necesidades' tienen, como es obvio, sentido únicamente si asumimos que los 'jardines' constituyen una parte vital de la arquitectura. Al decir 'jardines' no me refiero a lugares para criar flores, sino a paisajes con forma y acontecimiento, del mismo modo que un espacio interior de importancia debe tener forma y acontecimiento... En este sentido, los 'jardines' son, como obras de arquitectura, más importantes, mayores y más significativos incluso que los más importantes espacios interiores.

Las grandes épocas sabían esto. Tanto Le Nôtre en Francia como los románticos ingleses del siglo XVIII lo sabían. Nosotros, en cambio, lo ignoramos; ¿qué necesidad tenemos de ser ignorantes en una época que, según nos dicen, es de afluencia? Sea lo que fuere, ya es hora de que alguien empiece a volver a hacer arquitectura de exteriores" (Ph. Johnson 1963) (1).

Podemos afirmar sin errar en exceso, como el mismo Philip Johnson declara, que el jardín ha sido un tema olvidado en la arquitectura del movimiento moderno. Ejemplos como los de la casa Mendelsohn en Berlín, construida para sí mismo por el propio arquitecto, con su jardín en ladera, la terraza del ático Beistegui en París de Le Corbusier o el jardín del palacio del Gobernador en Chandigarh, los patios ajardinados de algunas mansiones wrightianas como la Martin o la Coonley, los tratamientos de entorno de las casas Kaufmann o Tremaine de Neutra, las arboledas con estanques del Instituto Salk o del museo Kimbell de Kahn, y la casa del propio Johnson en New Canaan a la que se refieren las palabras iniciales, que serían seguramente los más destacados y a los cuales muy pocos cabría añadir, resultan más bien excepcionales en el contexto de la arquitectura contemporánea, y apenas tendrían en cuanto tales jardines peso específico alguno en un balance global de la misma. Síntoma claro de tal estado de co-

sas es que el esfuerzo más notable, por no decir el único consistente, para perfilar los términos de un jardín contemporáneo haya de asignarse a un artista plástico en origen, el brasileño Roberto Burle Marx, quien, tomando como punto de partida no los principios de la nueva arquitectura, sino ciertas imágenes pictóricas de las vanguardias de entreguerras, ha logrado concretar una refinada versión del paisajismo adaptada al clima y al ambiente de su país. El desconocimiento generalizado de su obra entre los arquitectos, viene a confirmar la condición ajena al ámbito de nuestra disciplina comúnmente atribuida al jardín (2).

Sin embargo, la importancia del papel teóricamente asignado a jardines y parques en la ciudad funcional era enorme, quizás desmesurada. Está escrito en 'Hacia una arquitectura': "Esas torres, levantadas a gran distancia las unas de las otras, dan en altura lo que hasta aquí se daba en superficie; dejan vastos espacios libres que alejan de ellas las calles laterales llenas de ruido y de una circulación más veloz. Al pie de las torres están los parques: el verdor se extiende por toda la ciudad" (3). Y así había de ser hasta el punto de que el suelo ocupado por los edificios debía recuperarse en las terrazas-jardín, como Gropius sugiere en 'La nueva arquitectura y la Bauhaus': "La utilización de las cubiertas planas como 'terreno' aprovechables nos brinda la posibilidad de readaptar la naturaleza en los desiertos de piedra de nuestras grandes ciudades. Los terrenos que éstas habían perdido con la construcción de edificios se recuperarán a otro nivel, a una altura más elevada. Desde el cielo los tejados verdes de las ciudades del futuro parecerán una sarta interminable de jardines colgantes" (4). Los parques llegarían hasta el mismo centro de la ciudad que, según se dice en 'Espacio, tiempo y arquitectura', habría de levantarse en medio de ellos: "En las grandes ciudades de hoy debe funcionar un Centro ciudadano, una plaza pública que, como el ágora de Atenas, el foro de Roma y la explanada ante las catedrales del Medievo, sea el punto focal de la colectividad y de la afluencia popular. Dadas las exigencias en extremo distintas de la vida social contemporánea, este Centro habrá de ser instalado en elevados edificios dispuestos libremente en espacios abiertos, circundados y limitados por zonas verdes" (5). Conclusión

lógica de todo ello es la conversión del conglomerado urbano en una ciudad-parque, tal como se manifiesta en la Carta de Atenas: "Los volúmenes edificados estarán íntimamente amalgamados a las superficies verdes que habrán de rodearlos. Las zonas construidas y las zonas plantadas estarán repartidas teniendo en cuenta un tiempo razonable para ir de unas a otras. De cualquier modo, el tejido urbano deberá cambiar de textura: las aglomeraciones tenderán a convertirse en ciudades verdes" (6). Incluso el modelo a seguir es identificado cuando en 'Urbanisme' escribe Le Corbusier bajo una foto del Parc Monceau de París: "He aquí nuestro objetivo nítidamente fijado: la ciudad del mañana puede vivir totalmente en medio de la vegetación. Lo que falta en Nueva York es haber levantado sus rascacielos en medio del Parc Monceau" (7).

Mas, si bien Le Corbusier hace en la 'Ciudad de tres millones de habitantes' o en el plan de St. Dié prediseños de unos parques que no carecen de interés, a la vista de los proyectos que por regla general materializan tan bellas ideas y de los magros resultados derivados de ellos, dado que el tejido de la ciudad contemporánea tendría que haber cambiado de textura, puesto que deben al pie de los bloques hallarse los parques, convertirse en jardines las cubiertas de los mismos y el propio centro urbano rodearse de vegetación, habría que preguntarse qué ha sido de los parques en las ciudades verdes, de las terrazas-jardín en los inmuebles de habitación, y también de los jardines en las villas modernas. Las superficies punteadas, las líneas irregulares de significado indefinido a las que habitualmente queda reducido el diseño de aquéllos, apenas fueron aptas para algo más que para rellenar los blancos vacíos de los planos. Precisamente en el mismo momento en que, como alternativa a los males de la ciudad tradicional, se propugnaba la idea de la ciudad en el parque, se concibe este último como algo tan ajeno al pensamiento arquitectónico que no solo no parece preciso proyectarlo -cuando quizá en haberlo hecho se encontrara la única posibilidad de llegar a configurar un nuevo espacio urbano-, sino que hasta sus referencias históricas tienden a dispersarse u olvidarse. Ilustrativo a este respecto es observar cómo, siendo el parque paisajista en la Inglaterra del siglo XVIII una de las primeras y más acabadas mani-

festaciones del concepto de espacio-tiempo, Giedion no lo registra como tal y, de hecho, apenas se refiere a su existencia, conducta que extiende, por lo demás, a otras manifestaciones del jardín en la historia, con la única excepción de Verssilles (8); o cómo evita Benevolo sistemáticamente, y más por falta de interés que de conocimiento, entrar en detalles respecto al jardín renacentista de su propio país (9), una actitud sorprendente cuando se compara con el amplio tratamiento que otorga al jardín barroco francés y la certera intuición con que señala el destacado papel jugado en la disolución del sistema clásico por el jardín paisajista (10); intuición esta que, sin embargo, no le conduce en su 'Historia de la arquitectura moderna' a identificar en el mismo uno de los puntos de partida de un nuevo modo de componer cuyos balbuceos va registrando a lo largo del siglo XIX (11). Será preciso llegar hasta 1979 para que Norberg-Schulz reconozca sin ninguna reticencia en 'Arquitectura occidental' la relevancia adquirida por el jardín en al menos tres momentos -incluyendo el período manierista en Italia- de la historia de la arquitectura en los últimos siglos (12), un reconocimiento, no obstante, apenas plasmado en el análisis consecuente de los ejemplos más destacados (13).

El jardín, sin embargo, un tema en el que trabajaron Alberti y Vignola, Mansart y Villanueva, Nash y Schinkel, entre tantos otros, es objeto ahora de una declarada atención. El cambio de ideales producido en las últimas décadas en la cultura arquitectónica ha traído, de la mano de un lenguaje más abierto, de la reintegración de los valores de la historia y del redescubrimiento de la ciudad tradicional, una nueva estimación del jardín de la que el pasaje de Philip Johnson resulta premonitorio; un interés que se va difundiendo desde finales de los años setenta, y que encuentra pública manifestación en la convocatoria de concursos y en la realización de proyectos promovidos por las administraciones locales, en la publicación con cierta frecuencia de artículos y propuestas en las revistas especializadas e incluso la aparición de números monográficos en algunas de ellas, en la celebración de exposiciones y en una renovada consideración académica reflejada en cursos y conferencias (14). Pero esta voluntad de recuperar el jardín como tema arquitectónico tropieza con serias dificultades.

tades a la hora de hacer frente a los problemas del proyecto, por una cierta incapacidad para manejar los instrumentos de la composición derivada de la pérdida de una tradición de diseño, y por una acumulación de carencias históricas, lógica consecuencia de tan prolongado alejamiento. Para llenar este vacío, han aparecido en los últimos años no pocos textos que desde el campo de la historia aportan datos valiosos en sí mismos, pero no todos están elaborados con la necesaria sistematicidad ni dotados con la documentación gráfica precisa para hacerlos útiles a los arquitectos; así como otros de carácter técnico, limitados con frecuencia a cuestiones botánicas y de plantación y a observaciones decorativas, dejando de lado aspectos -de movimiento del terreno, hidráulicos, constructivos- no menos esenciales para la instalación de jardines. Queda por tratar, en todo caso, el ámbito de la composición arquitectónica, tanto más cuanto en algunos de los anteriores se asume sin discusión previa la premisa de la pretendida autonomía de un 'arte del jardín' sin relación alguna con el territorio de la arquitectura.

Hace casi un siglo Wölfflin escribía en 'Renacimiento y Barroco' refiriéndose a la villa italiana: "No sólo los alrededores inmediatos de la casa, sino el conjunto del jardín está sometido a un espíritu arquitectónico" (15). Esta inequívoca aseveración nos introduce de lleno en el nudo del debate. El jardín es obra de arquitectura -y así lo denomina Johnson- no únicamente porque destacados arquitectos y tratadistas lo hayan contado entre sus actividades; tampoco será necesario recurrir a la omnicomprensiva definición de Morris para integrarlo en el campo arquitectónico (16). Si nos atenemos a las más sencillas palabras de Pevsner -"Casi todo lo que encierra espacio en una escala suficiente como para permitir que un hombre se mueva en él es una construcción; el término 'arquitectura' se aplica exclusivamente a edificios proyectados con el propósito de suscitar una emoción estética" (17)- deberemos concluir que un jardín es una 'construcción', dado que comprende una organización espacial sobradamente capaz para acoger la presencia del hombre, pero es además arquitectura en cuanto

está evidentemente compuesto con la intención de despertar sensaciones estéticas. Ahora bien, se trata sin duda de un edificio muy peculiar, puesto que en lugar de levantarse desde el suelo se extiende sobre el mismo sin presentar una figura volumétrica, puesto que contiene espacios interiores pero siempre descubiertos, puesto que comprende en su recinto otros edificios -pabellones, casas, palacios- que actúan como elementos de una composición mayor, puesto que sus componentes, en fin, no son únicamente los de ordinario entendidos como arquitectónicos -llamémoslos pétreos- sino también los vegetales y acuáticos. Quizás sea éste el punto de mayor resistencia contra la condición arquitectónica del jardín, dado que en él se utilizan no sólo materiales transformados sino naturales, no sólo materiales inertes sino vivos y en crecimiento, no sólo materiales sólidos y estáticos sino líquidos y en movimiento, siendo los procesos de desarrollo de los unos y de conducción de los otros factores relevantes en su configuración. Precisamente porque el carácter natural de estos elementos se hace del todo patente en el jardín pintoresco al tomar como modelo el paisaje, es más difícil establecer en el mismo su filiación arquitectónica. Sería preciso poner en evidencia el verdadero concepto del paisajismo como 'mejora' ('improvement'), esto es, transformación del paisaje preexistente, desvelar después la delicada alteración de las relaciones entre arquitectura y paisaje introducida, en consecuencia, en el nuevo jardín, y seguir por último las vicisitudes a través de las cuales pasan algunos de sus rasgos a la arquitectura posterior, para alcanzar ese objetivo. Mucho más patente resulta aquélla en los jardines del período clásico, por su trazado regular, por la reducción geométrica de los componentes naturales, por la disposición perspectiva de sus espacios, por la directa aplicación, en definitiva, de las reglas de la arquitectura. "Las cosas que se edifican deben ser guía y culminación de las cosas que se plantan", dirá Baccio Bandinelli dejando sentada una regla fundamental en el jardín de la época (18).

Conviene deshacer cuanto antes un equívoco muy difundido: el de entender por jardín clásico únicamente el jardín francés en sus años de plenitud, esto es, el jardín de Le Nostre, ignorando que, como la arquitectu-

ra de la época, el jardín tiene su origen y parte fundamental de su desarrollo en tierras italianas. Doscientos años antes, a mediados del siglo XV, comienzan a aparecer en torno a algunas ciudades de Italia jardines y villas en los que, remitiéndose a los ideales rústicos heredados de la edad antigua, se tratará de establecer una organización geométrica adaptada a las condiciones del terreno, el clima y las vistas, aplicando los principios de la nueva arquitectura. Se inicia así una evolución que en los dos siglos siguientes alcanzará, sobre todo en Florencia y en Roma, no pocos momentos de extraordinaria brillantez. A medida que los ecos de estas experiencias fueron propagándose al otro lado del mar y de los Alpes, se fueron generando en otras naciones -en España, en los estados germánicos, en Flandes y más tarde en Inglaterra- procesos derivados, el más notable de los cuales tuvo lugar en Francia. Allí los modelos italianos serían objeto desde principios del XVI de imitación y adaptación al entorno y los usos del país, para ser luego sometidos a una sistemática reelaboración que daría por resultado en la segunda mitad del XVII una síntesis sumamente integrada y fácilmente codificable, cuyo mejor paradigma es Versalles, puesta a punto por Le Nôtre con tal acierto y de un modo tan acorde con el espíritu de la época que su subsiguiente expansión por las cortes europeas -incluidas algunas italianas- resultó vertiginosa. Este éxito extraordinario probablemente haya sido la causa de la doble identificación reductiva del jardín clásico con el jardín francés y de éste con la obra del más ilustre de sus representantes, sumiendo injustamente en el olvido las esenciales aportaciones italianas. Una actitud propiciada ya en el muy poco agradecido juicio del propio Le Nôtre: "Los italianos no tienen jardines que puedan parecerse a los nuestros; ignoran absolutamente el arte de hacerlos" (19); y que se prolonga hasta nuestros días, como refleja la cita que encabeza estas páginas. Será, sin embargo, al jardín clásico en la Italia de los siglos XV a XVII al que se dedicará por entero este trabajo, en razón del sobresaliente interés que presenta en sí mismo, de la inmediata evidencia de su naturaleza arquitectónica, y de lo inexcusable de su conocimiento para entender rectamente los desarrollos posteriores.

Por insólito que pueda parecer, no existe actualmente una obra que

haga un análisis arquitectónico sistemático y global del jardín clásico en Italia. Hay, aunque no en lengua española, recopilaciones e historias del jardín italiano, si bien a excepción del venerable trabajo de Luigi Dami 'Giardini d'Italia' (Milán, 1924), en ninguna se logra un estudio completo y convenientemente ordenado del tema. Este es el caso, desde luego, por lo que se refiere a otras obras del primer tercio del siglo, tanto las que destacan sobre todo por la belleza de sus viejas fotografías, como las de Holland Forbes, 'Architectural Gardens of Italy' (Nueva York, 1902), y Charles Latham, 'The Gardens of Italy' (Londres, 1905), como las que se distinguen al mismo tiempo por la calidad de sus levantamientos y por la parquedad de sus textos, como las de Georges Gromort, 'Jardins d'Italie' (París, 1922), y John C. Shepherd y Geoffrey A. Jellicoe, 'Italian Gardens of the Renaissance' (Londres, 1925). En esta última, recientemente reeditada (Academy, Londres, 1986), tales atributos alcanzan contrapuestos extremos, pues a unas restituciones en planta y sección y unas vistas aéreas dibujadas con desusado virtuosismo -complementadas por fotos de excelente factura-, se acompañan comentarios de inusitada brevedad; además de ello, una selección no demasiado rigurosa de los ejemplares tratados facilita la inclusión de cierto número de villas de escaso relieve, mientras quedan ausentes no pocas de la mayor entidad. Muy posterior, y con más fundadas pretensiones de globalidad, es el volumen de Georgina Masson 'Italian Gardens' (Londres, 1961), de no menos reciente reedición (Antique Collector's Club, Woodbridge, 1987), en el caso del cual el criterio adoptado al agrupar los jardines por regiones permite estudiar en detalle las variantes locales incluyendo numerosos ejemplos, pero impide prestar atención a las corrientes generales y obtener una clara percepción de cómo evoluciona el conjunto; por otra parte, entre los jardines estudiados no encuentran sitio algunos, por lo general desaparecidos o radicalmente transformados, que tuvieron en su momento crucial importancia y de los que existe, no obstante, documentación suficiente; por último, la abundancia de las ilustraciones no puede ocultar una carencia demasiado frecuente de las plantas o perspectivas indispensables para hacerse una idea exacta de lo que se describe y para dar un hilo conductor a los detalles y a las fotografías, que sin ellas pierden las más de las veces su sentido.

Atendiendo, de otro lado, a las historias generales -y por lo que en ellas hace al jardín italiano-, la que probablemente continúe siendo más notable de todas, 'Geschichte der Gartenkunst' de Marie Luise Gothein (Jena, 1914), vuelta a editar en versión inglesa hace algunos años ('A History of Garden Art', Hacker Art Books, Nueva York, 1979), sobresale por lo abundante y erudito de su información y por la acertada organización cronológica de los materiales, parte de los cuales ha quedado, sin embargo, ya superada por investigaciones más recientes. Esta circunstancia afecta asimismo a 'L'art des jardins' de Georges Gromort (París, 1934), una obra más sintética y bastante menos sistemática que la anterior, que contiene, en cambio, con frecuencia atinadas observaciones, las cuales revelan una orientación analítica que a veces se echa de menos en el discurso preponderantemente narrativo de aquélla. Quizás sea 'Architettura dei giardini' de Francesco Fariello (Ateneo/Scipione, Roma, 1967) el texto donde más decididamente se adopta un punto de vista arquitectónico, lo que facilita al autor la identificación de directrices compositivas y el establecimiento de balances generales que, a pesar de un punto de excesiva premura que en ocasiones se hace sentir, proporciona una idea de conjunto bastante acertada; no obstante, la obligada concisión de estos manuales le impide constituir para un estudio dedicado a una época particular algo más que una referencia de partida. Completando este panorama, una gran masa de datos, descripciones, aportaciones documentales, valoraciones parciales y documentos gráficos se encuentra, en cambio, dispersa en buen número de libros de muy diversa índole, tanto en los tratados de la época, en algún libro de viajes y en las 'Vidas' de Vasari, como en monografías de villas y palacios, en biografías de arquitectos, en historias urbanas, en estudios sectoriales por ciudades, regiones, períodos o temas sobre jardines, villas o arquitectura en general, en misceláneas de artículos y en actas de congresos.

Urge pues, en primer término, reunir y ordenar estos materiales, pero no para hacer una nueva historia del jardín italiano -para lo cual se

hubieran precisado muy distintos procedimientos-, sino como base de partida para hacer un análisis compositivo de las primeras etapas del jardín clásico, intención a la que inicialmente responde este trabajo. Ello plantea la necesidad de fijar previamente unos criterios de selección congruentes con dicho propósito: los materiales escogidos han de referirse exclusivamente a aquellos años en que el jardín de Italia lleva la iniciativa en la evolución del jardín clásico, con la sola salvedad de los que fueran necesarios para establecer sus antecedentes en la antigüedad y en la edad media; es decir, al período comprendido entre el siglo XV y el XVII, o para ser más exactos, desde mediados del XV, cuando se instalan en Florencia las primeras villas mediceas y Alberti redacta su 'De re aedificatoria' -puesto que no hay indicios de la intervención de Brunelleschi en relación con jardín alguno-, hasta el último tercio del XVII, momento en que comienza a manifestarse de vuelta la influencia francesa en Italia. Quedan por tanto excluidos ejemplares como la villa Barbarigo en Valsanzibio (h. 1670) -en cuyo trazado se hace patente el influjo de Vaux-le-Vicomte-, la villa Albani en Roma (1746), y los palacios de Stupinigi (1729) y Caserta (1752), que aunque muy notables corresponden a una etapa distinta, la de expansión del modelo francés. Es, además, preciso elegir aquellos ejemplos que mejor encarnen las líneas principales de desarrollo en el citado período, rechazando aquellos otros que por su menor elaboración o por su localismo presentan solo un interés parcial o colateral, pero sin caer a su vez en una selección excesivamente estricta que impidiera poner de relieve la riqueza de variantes y posibilidades existente. En este orden de cosas, se identifican dos tipos fundamentales de jardín cuya organización difiere en función de su asentamiento: los jardines escalonados, instalados en terrenos en pendiente, y los jardines llanos, desplegados en horizontal; y aunque, como es natural, no faltan situaciones intermedias, todos los ejemplares acaban decantándose hacia alguna de estas dos vertientes tipológicas. Por último, parece indispensable restringir el material objeto de estudio a aquél de carácter puramente arquitectónico, entendiendo por tal no sólo las obras construidas y, ocasionalmente, los proyectos o variantes que sean de interés -aun si éstos no llegaron a realizarse-, sino también los tratados de arquitectura y las relaciones o descripciones coetáneas

de jardines existentes, pero con exclusión de los textos de creación literaria en que se describen jardines imaginarios, aun en casos como el del 'Sueño de Polifilo' que mereciendo atención, por ejemplo, para un trabajo iconológico, apenas tiene trascendencia en los aspectos que aquí nos ocupan (20). Se han de incluir, en cambio, tanto los jardines conservados en la actualidad como los transformados y hasta los desaparecidos que en su momento jugaran un papel de importancia, siempre que se conserve de ellos documentación fiable -especialmente gráfica- de su estado original.

Sentados estos criterios, el trabajo se estructura en tres partes, dedicada la primera a los tratados y las dos siguientes a cada uno de los tipos de jardín identificados. La relativa independencia con que se generen las contribuciones en el plano teórico, en ocasiones atrasadas respecto a la producción real, facilita el ocuparse de ellas por separado y en primer lugar, ligándolas inicialmente al problema de la reinvención del jardín y, por tanto, a las relaciones con la tradición clásico-antigua y con la medieval, aunque introduciendo cuando sea conveniente algún jardín realizado por el mismo autor que permita contrastarlas. El distinto ámbito, urbano o campestre, en que suelen producirse el jardín llano y el aterrazado, favorece asimismo el tratamiento diferenciado de éstos, a comenzar por aquel que aparece con mayor prontitud y que alcanza, por tanto, un desarrollo algo más prolongado. Los materiales, sean tratados o jardines, se disponen sucesivamente en orden cronológico, pero el seguimiento en los segundos de las constancias tipológicas y de las alternativas producidas simultáneamente en diversos lugares, aconseja en ocasiones saltos en el tiempo o en el espacio. En correspondencia con el objetivo propuesto, el texto queda reservado al análisis y discusión de las obras; las informaciones eruditas, las referencias documentales y bibliográficas -y también las versiones originales de las citas realizadas- se llevan sistemáticamente a las notas, a excepción de los datos que resulten indispensables para situar cada caso. En cambio, la documentación gráfica -en gran parte dibujos, grabados y pinturas de la época- se intercala con el texto, siguiendo el hilo de las explicaciones; al final del trabajo se acompaña, por último, en forma de apéndices una selección ordenada de fragmentos de los tra-

tados referidos al tema y de descripciones contemporáneas -a veces de los mismos propietarios o autores- de jardines y villas, citados todos en el texto.

Renunciando, pues, conscientemente a la posibilidad de elucubrar en abstracto sobre un apriorístico jardín italiano -el por algunos llamado jardín 'a la italiana' que, en conclusión, no se refiere sino a las formas concretas que adquiere el jardín clásico en Italia-, lo que resultaría en principio o demasiado distanciado de la realidad, si se tiende a subrayar los aspectos generales, o recurrente y confuso en exceso si se acude con frecuencia a explicar con ejemplos, se ha preferido poner en presencia los elementos del debate: por un lado las aportaciones de la tratadística, por otro las realizaciones concretas, esto es, los jardines, presentándolas, comparándolas y discutiéndolas una por una, procurando de este modo identificar las condiciones de partida, las tendencias predominantes, los problemas que van jalonando la evolución, los momentos de inflexión o de ruptura y las situaciones de bloqueo, entrando de lleno en el examen paso a paso de todo el desarrollo por los cauces y entre los límites previamente señalados. Los jardines no se consideran, sin embargo, entidades aisladas, poniendo cuidado en ubicarlos en su entorno, mostrando, según los casos, su situación en la campiña, su relación con pequeñas poblaciones, sus conexiones con la ciudad o el modo en que se colocan y se integran en la misma; el edificio -la casa de villa o el palacio en su caso- se trata en el mismo plano que el jardín -con el fin de evitar el error inverso al habitual-, teniendo en cuenta aquellos aspectos de posición, volumétricos o planimétricos que interesan a la composición del conjunto.

Mediante este tratamiento y con esta estructura se espera, en primer lugar, hacer patente la naturaleza arquitectónica del jardín -al menos, por el momento, de este jardín-, en primera instancia mediante la simple exposición ordenada, a través de los materiales literarios y gráficos, tanto de las aportaciones de los tratadistas como de los propios jardines, y en segundo término, aplicando a los mismos los instrumentos analíticos propios de la arquitectura que permiten sacar a la luz en toda su comple-

jidad los principios y los procedimientos plenamente arquitectónicos que están en la base de su composición. Se pretende, en segundo lugar, obtener una visión pormenorizada de lo que viene a ser la primera mitad del arco evolutivo del jardín clásico, es decir, su fase italiana, reuniendo, por una parte, en un único trabajo los materiales dispersos, y disponiéndolos, por otra, de tal manera que desvelen su sentido: en sus etapas italianas el jardín clásico adopta, como en su momento veremos, dos configuraciones básicas diferentes, que a lo largo de otras tantas centurias van poniendo a prueba sus posibilidades, interrelacionándose a menudo, trasladando a otras escalas los ideales arquitectónicos y urbanos, y reflejando en sus vicisitudes los cambios progresivamente acaecidos en el espíritu de la época; la síntesis de ambas soluciones en una más compleja capaz de dominar grandes extensiones sobre terrenos de variado relieve, será precisamente el punto de partida del modelo barroco francés. En la medida en que las lecciones extraídas de estas obras puedan tener un alcance actual se desea, por último, facilitar el acercamiento desde el plano de la proyección, mostrando con éste el ejemplo más palmario, completando el panorama de las referencias históricas con la que es, al menos por su posición, la primordial y quizá paradójicamente la más cercana, y sugiriendo cómo son los instrumentos y los criterios arquitectónicos los idóneos para la proyección del jardín, para, salvando alguna de las creencias existentes, concurrir de tal modo a la reintegración disciplinar de esta otra olvidada arquitectura.

NOTAS

1. La cita es del artículo 'Escala auténtica-escala falsa', escrito en 1963 e incluido en la recopilación publicada bajo el título de 'Escritos' (1979), G. Gili, Barcelona, 1981.
2. Pintor, mosaísta, diseñador de joyas y tapices, entre las realizaciones más notables de Burle Marx están los jardines Kronforth en Ther-sópolis (Río de Janeiro, 1937), Monteiro en Correias (Petrópolis, Río de Janeiro, 1948) y de la Facultad de Arquitectura en Isla del Gobernador (Río de Janeiro, 1960), así como el parque del Este en Caracas (Venezuela, 1957-61) y los proyectos para los jardines botánicos de Brasilia y Sao Paulo (1962-64); consúltese P.M. Bardi: 'The Tropical Gardens of Burle Marx', Colibrís, Amsterdam-Río de Janeiro, 1964. No obstante, hay que hacer en lo que respecta a nuestro país dos salvedades: la de Nicolás M^a Rubió y Tudurí quien, tras su intervención como ayudante de Forestier en los jardines de Montjuich, dedicó gran parte de su actividad profesional al diseño de jardines, publicando además 'El jardín meridional', (Salvat, Barcelona, 1934) y 'Del paraíso al jardín latino' (Tusquets, Barcelona, 1981), donde argumenta sus ideas sobre un paisajismo mediterráneo; y la de Fernando García Mercadal, que en su 'Rincón de Goya' (1927-28) rodeó el pequeño museo con jardines geométricos, y como arquitecto municipal de Madrid en los años 30, realizó diversos proyectos de jardinería urbana, publicando ya en la postguerra 'Parques y jardines. Su historia y sus trazados' (Afrodisio Aguado. Madrid, 1949).
3. Le Corbusier: 'Hacia una arquitectura' (1923), Poseidón, Buenos Aires, 1964, págs. 43 y s. Fragmentos similares pueden encontrarse, por ejemplo, en 'Urbanisme' (1925), págs. 71 y 73; 'La ciudad del futuro' (1924), pág. 109; 'Cómo concebir el urbanismo' (1946), págs. 155; 'Cuando las catedrales eran blancas' (1948), pág. 247; etcétera.
4. Walter Gropius: 'La nueva arquitectura y la Bauhaus' (1935), Lumen, Barcelona, 1966, pág. 31.
5. Sigfried Giedion: 'Espacio, tiempo y arquitectura' (1941), Dossat, Madrid, 1982, pág. 788; pueden verse sobre lo mismo las págs. 761, 766, 779, 782, 787 y 799.
6. Resultado del IV CIAM, 1933, 'La Charte d'Athènes' fue publicada anónimamente en 1941; ya bajo el nombre de Le Corbusier, en Les Editions de Minuit, París, 1957. Es el punto 35, pero pueden consultarse además los puntos 29, 37 y 40. Existe traducción con el título 'Principios de Urbanismo', Ariel, Barcelona, 1975.
7. "Et voilà le but nettement fixé: la ville de demain peut vivre totalement au milieu des verdure. Il manque à New York de n'avoir pas érigé ses gratte-ciel au milieu du Parc Monceau" (Le Corbusier: 'Urba

nisme', Crès et Ciè. Collection de l'Esprit Nouveau, París, s.f. pág. 73). El parque Monceau, construido al modo pintoresco por Carmontelle para el duque de Chartres hacia 1773, fue renovado por Alphand a mediados del pasado siglo, en el curso de las reformas emprendidas por Haussmann, convirtiéndose, junto con los de Montsouris y Buttes-Chaumont, de nueva creación, en uno de los tres parques interiores de París.

8. En 'Espacio, tiempo y arquitectura' cit. Esto es así hasta el punto de que, a pesar de tratar en extenso del Regent's Park (págs. 671 a 677), no llega a describir el parque propiamente dicho; trae a colación a Humphry Repton, "famoso arquitecto de jardines inglés" (pág. 176), pero para destacar una gran jaula de faisanes en hierro fundido (fig. 89) realizada para el Pabellón Real de Brighton en 1808. Solo al referirse a los parques diseñados por Alphand para París (págs. 682 a 716) aclara, por toda explicación de su trazado, que "derivaban de aquel tipo de jardines paisistas [sic] a la inglesa que imitaban la Naturaleza, a menudo con tendencias románticas y conteniendo dentro de sus límites, montañas, valles, lagos y ríos en miniatura" (pág. 699). Más tarde habla también de la 'parkway' americana (págs. 768 a 777) y hasta menciona a F.L. Olmstead, pero no sus parques ni sus sistemas de parques en Nueva York, Chicago o Boston, salvo para decir que en el neoyorkino Parque Central "previó pasos subterráneos para la circulación de vehículos" (pág. 769, fig. 442). Respecto al tratamiento dado a este tema en otras épocas, hay que indicar que si del jardín del Belvedere vaticano describe el sistema de plataformas y escalinatas como ejemplo de modelado del espacio (págs. 60 y as., figs. 19 y 20), no hace constar la importancia que ese tratamiento adquirirá en las villas con jardín en ladera posteriores; a su vez la descripción de los jardines de la villa Montalto se reduce a una mención de "su perspectiva lejana" (pág. 90) que acompaña al grabado de la villa por Falda (fig. 35; ver también fig. 32); sin embargo más tarde encuentra en "la organización del espacio exterior (jardines, etc.)" una de las mejores contribuciones francesas a la arquitectura de fines del siglo XVII (pág. 135 y también págs. 110 y ss.), para a continuación señalar simplemente la existencia de "un parque de grandes proporciones" en Vaux-le-Vicomte (pág. 137) del que adjunta una ilustración (fig. 64); será solo al hablar de Versalles (págs. 137 a 143) cuando dedique un párrafo a estudiar los jardines (pág. 143; figs. 65 a 67). Hay que tener en cuenta, no obstante, que más que una historia de la arquitectura convencional, la obra es un intento de justificación histórica del Movimiento Moderno; por tanto sus materiales se seleccionan en función de este objetivo.
9. Leonardo Benevolo: 'Historia de la arquitectura del Renacimiento. (La arquitectura clásica del siglo XV al siglo XVIII)' (1968), G. Gili, Barcelona, 1981, 2 vols. En efecto, al hablar de las villas suburbanas florentinas del siglo XV -"las iniciativas de edificación más significativas de los Medici"-, dice: "La correspondencia entre el edificio y el jardín refleja la nueva sensibilidad paisajística" (pág. 299); más tarde retoma la cuestión para reconocer que "la parte de

terreno inmediato se empieza a organizar en relación a la arquitectura y sus ejes; nace así el 'jardín a la italiana', que en el siglo inmediato [el XVI] ha de constituir uno de los temas más importantes" (pág. 428); a pesar de lo cual, al explicitar que "el campo donde la nueva generación de arquitectos dedicados a obras romanas obtiene resultados más notables es el de la ordenación de jardines" (pág. 474), enumera las principales villas construidas en la segunda mitad del XVI en Roma y sus alrededores, pero se limita a hacer algunas consideraciones generales sobre ellas para concluir que "la fusión, figurativamente logradísima, entre modelos áulicos, standards constructivos populares y ambiente natural, no produce ninguna transformación dentro del ambiente urbano o rural, comparable a la que sufre la campiña toscana o la llanura véneta... Los palacios, los castillos y los maravillosos jardines no logran imprimir un nuevo carácter ni sugieren una nueva posibilidad de desarrollo al territorio" (pág. 484). Tal descalificación parece el motivo de que en momento alguno se produzca el estudio pormenorizado de algún ejemplo, ni en las ocasiones citadas, ni más tarde al referirse a las villas de la Toscana granducal, -a pesar de que "en arquitecturas, las mejores obras de este período dependen de un paisaje natural o de un paisaje urbano, interpretados con los recursos de una sensibilidad muy cultivada: las villas (que se construyen profusamente), los Uffizi, el complejo del palacio Pitti" (pág. 655); (tanto las primeras como el último poseen jardines muy desarrollados)- o, ya en el segundo volumen, a la villa Aldobrandini (pág. 786) y a las villas urbanas o suburbanas de Roma en los siglos XVII y XVIII (pág. 847).

10. El jardín francés -entendiendo como tal solamente la obra de Le Nostre- se trata en el volumen segundo, a partir de la pág. 930, en que comienza su análisis con Vaux-le-Vicomte; véanse como pasajes más significativos los de la descripción del parque de Vaux (págs. 933 y ss.), la comparación entre los jardines 'a la italiana' y 'a la francesa' (pág. 935), la justa valoración de Le Nostre como urbanista 'avant la lettre' (págs. 958 y ss.), la descripción del parque de Versailles (pág. 966), la transformación de París y sus alrededores a partir del modelo de Versailles (págs. 975 y ss.) y, por último, las intervenciones de Hardouin-Mansart en Versailles y Marly (págs. 1003 y ss.); esta magnífica síntesis viene complementada con abundantes ilustraciones. Respecto al jardín paisajista, queda tratado en las págs. 1226 a 1237 del segundo volumen; pero la valoración a que se hace referencia se encuentra en la pág. 1253: "Los tres procesos que hemos analizado -la vuelta al repertorio gótico, el jardín paisajista y el distanciamiento entre proyectos urbanísticos y arquitectónicos, todos ellos producidos en la Inglaterra del XVIII-, niegan potencialmente las principales tesis del sistema renacentista... El jardín naturalista a la inglesa niega la mediación geométrica en la representación del espacio y extiende a gran escala el abandono de la simetría... Estas tres negaciones proceden por separado y no son una alternativa global; pero bastan para destruir la unidad cultural del clasicismo y para crear un vacío que tardará mucho tiempo en ser superado".

11. Leonardo Benevolo: 'Historia de la arquitectura moderna' (ed. italiana 1971), G. Gili, Barcelona, 1974. Al dar esta vez cuenta en la introducción de los factores que contribuyeron a la crisis de la arquitectura clásica, ni siquiera menciona la temprana aparición del jardín paisajista. Más tarde, al hablar de los edificios neogóticos señala que en ellos "se intenta reproducir la estructura abierta, repetitiva y antivolumétrica de ciertos modelos, especialmente ingleses, mediante la unión de varios episodios volumétricos, pero independientes entre sí; resulta un tipo de composición 'pintoresca' (usado sobre todo en las mansiones y residencias individuales)" (pág. 95). Aparte del uso de comillas que parece indicar que pintoresco referido a composición sería un término poco usual o adecuado, no se aprecia relación alguna entre tal composición y la de los jardines del mismo nombre, ni el origen en éstos de tal término, aunque a continuación se reconoce justamente que la composición pintoresca se convirtió "en el soporte de las experiencias innovadoras de Richardson, de Olbrich, de Mackintosh y de Wright" (ibíd.). Cuando se transcriben los puntos que Jefferson consideraba de interés para un viajero americano en Europa, no se da ninguna explicación acerca del hecho de que en cuarto lugar figuren los jardines como "especialmente dignos de atención para un americano" (pág. 243). Al explicar el plan de París de Haussmann se dice de los parques de Alphand que "merecen atención aparte", pero se ignora cual sea su configuración y que relación presente ésta con los trazados de las nuevas vías (pág. 105). A Paxton se le menciona primero como "constructor de invernaderos" (pág. 135), aunque luego se hable del traslado del Palacio de Cristal a Sydenham "en una disposición paisajista -no se explica qué se entiende por tal- ideada por el propio Paxton" (pág. 136), y se encuentre después en el origen de éste, "que no es arquitecto sino ingeniero [sic] experto en jardinería", una de las razones del carácter genuino de aquél (pág. 141). A Olmstead se le menciona como constructor del parque Central de Nueva York -que no se describe- y en relación con algunos planes urbanísticos de Burnham, pero nada se dice sobre otras intervenciones suyas, ni sobre el sentido de las mismas en el interior de las retículas urbanas de las ciudades americanas (pág. 268). Por último, al hablar de la ciudad-jardín, ni siquiera se mencionan sus antecedentes en los suburbios de Birkenhead Park (Liverpool) de Paxton y de Riverside State (Chicago) de Olmstead, ni se sugiere el jardín pintoresco como marco de referencia de su organización; no es de extrañar, por tanto, que se hable después en tono irónico de sus planimetrías sinuosas o laberínticas y del "amor por lo pintoresco" (págs. 405 y s.).
12. Christian Norberg-Schulz: 'Arquitectura occidental' (1979), G. Gili, Barcelona, 1983. El autor hace referencia en pie de igualdad al jardín manierista italiano (págs. 133 y ss.), desarrollando una descripción bastante completa de la villa Lante (págs. 143 y ss.); al jardín barroco francés (pág. 152), describiendo mucho más brevemente los jardines de los palacios de Versalles (págs. 160 y ss.) y del Belvedere en Viena (pág. 165); y al jardín paisajista inglés (pág. 170); no desarrolla en este caso ejemplo alguno, pero en la pág. 185 hace la declaración que se echaba de menos en Giedion, cuando tras definir el

concepto de 'espacio abierto' como "la imagen de un entorno ilimitado y continuo donde el hombre puede actuar y moverse libremente", reconoce en el jardín paisajista "su primera manifestación". Los indicios de la actitud más abierta aquí manifestada pueden rastrearse en las obras teóricas del mismo autor: ninguno aparece en su obra programática 'Intenciones en arquitectura' (1967), G. Gili, Barcelona, 1979, a no ser una rápida referencia a villa Madama (pág. 95); pero ya en 'Existencia, espacio y arquitectura' (1971), Blume, Barcelons, 1975, la villa Lante aparece como ejemplo de unificación de diferentes zonas mediante un camino (pág. 63), así como el motivo de los cruces en estrella de los jardines barrocos, los cuales reaparecen más tarde (pág. 88) ejemplificados en el Belvedere vienés; y en 'Genius loci. Towards a Phenomenology of Architecture' (1979), Academy, Londres, 1980, se hace una breve disquisición sobre la idea del jardín -"The garden is hence a place where living nature is concretized as an organic totality..." (pág. 52)- para utilizar posteriormente el mismo Belvedere, obra de Hildebrandt, como ejemplo de 'camino y meta' ('path and goal') (fig. 87) y proponer el palacio-jardín barroco, junto a la catedral gótica, como caso de 'arquitectura compleja' a través de Vaux-le-Vicomte (pág. 77; fig. 125); menciona, por último, "the villas of Bagnaia, Bomarzo and Tivoli, where man really returns to nature..." (pág. 166).

13. En la obra del mismo autor 'Arquitectura barroca' (1971), Aguilar, Madrid, 1972, se establece primero que "las ideas que impulsaban esas innovaciones -la 'apertura' de París mediante la sustitución de las fortificaciones por 'boulevards'- procedían de la arquitectura de jardines", identificando su origen en Le Nostre y mencionando su intervención en las Tullerías (págs. 75 y 78); pero la vía iniciada no continúa aquí, sino más adelante (págs. 85 a 102) cuando se explica Versailles como el más típico proyecto ideal de ciudad en menor escala que se realiza; lo que da pie a un párrafo explicatorio de la evolución desde el jardín renacentista al barroco, citándose las villas Montalto y Aldobrandini, para, acto seguido, desarrollar algunos principios básicos del jardín francés tomando como ejemplo Vaux-le-Vicomte; pero ninguno de los citados jardines es descrito, ahora ni después, en detalle. Al final del volumen se cita un nuevo jardín, más bien patio-jardín, el del palacio Tessin en Estocolmo (pág. 350) y se reconoce en Le Nostre "el verdadero protagonista de la arquitectura francesa del XVII" (pág. 357).

En el siguiente volumen, 'Arquitectura barroca tardía y rococó' (1971), Aguilar, Madrid, 1973, el tratamiento no es más amplio: vuelve a citarse el jardín francés -Vaux y Versailles- como paisaje ideal barroco que se generaliza después, especialmente en las cortes centro europeas (págs. 13 y 15); algo más tarde se utiliza como ejemplo de la formación de "un nuevo concepto de paisaje", a principios del XVIII en Inglaterra, el jardín de Chiswick (págs. 20 y 28). Pero lo más llamativo ocurre cuando, a pesar de reconocer que "las contribuciones austriacas más originales a la arquitectura barroca tardía se hallan entre los palacios con jardín" (pág. 267), se analizan pormenorizadamente algunos de los edificios -en particular los palacios

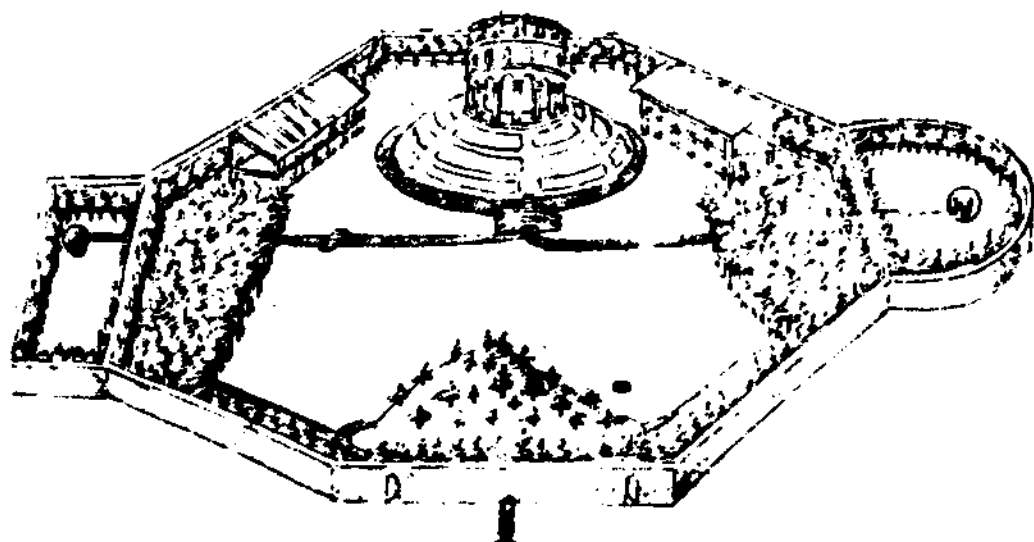
Schwarzenberg (pág. 248), Starhemberg-Schönburg (pág. 258) y Belvedere (págs. 258 a 267) de Hildebrandt-, pero solo en este último se dice algo de los jardines que forman unidad compositiva con ellos; y el mismo comportamiento se repite en Stupinigi (pág. 241), Würzburg (pág. 247), Castle Howard (pág. 285), Blenheim (pág. 288) y Caserta (pág. 305): los respectivos jardines ni se mencionan, aunque en casi todos los casos se acompaña documentación gráfica que incluye a ambos (ver figs. 311 y 312, 322, 324, 325, 331, 332, 335, 341, 400, 407 y 434). De esta manera, las referencias de pasada en los escritos teóricos, o sintéticas en 'Arquitectura occidental', que quedan allí justificadas por el propio planteamiento de esos trabajos, no encuentran, sin embargo, en estos dos gruesos volúmenes de historia el desarrollo que cabría esperar y, sobre todo, no son objeto de un tratamiento analítico al mismo nivel de profundidad que otros edificios, a pesar de que la información gráfica de base está ahí y de que su importancia se reconoce explícita o implícitamente.

14. De las iniciativas municipales cabe destacar, entre una larga serie, el concurso para el parque en el cauce del Turia en Valencia (1978), los del Escorxador y 'La España Industrial' en Barcelona (1981), el concurso para diversos jardines urbanos del mismo año en Madrid, el jardín de Villa Cecilia en Barcelona (1984), el proyecto del parque lineal Manzanares-Sur en Madrid (1985), y el concurso para el parque de la Feria en Jerez (1986), todos ellos publicados en diversas revistas; merece también mencionarse la restauración en 1981 del Jardín Botánico de Madrid, obra de Juan de Villanueva y Casimiro Gómez Ortega. Entre los números monográficos hay que recordar los de 'Lotus International' núms. 30 y 31, Milán, 1981/I y II; 'Rassegna' nº 8: 'La natura dei giardini', Milán, 1982; y 'Quaderns d'arquitectura i urbanisme' nº 151, Barcelona, marzo-abril, 1982, dedicado a Rubió y Tudurí y a su maestro Forestier. De las exposiciones, la titulada 'Jardines clásicos madrileños' presentada en el Museo Municipal de Madrid en 1981 (con un cuidado catálogo coordinado por Carmen Añón que incluye numerosas aportaciones), y las dedicadas a Roberto Burle Marx y Javier de Winthuysen en 1984 y 1986 respectivamente, ambas instaladas en el pabellón Villanueva del Jardín Botánico de Madrid.
15. Heinrich Wölfflin: 'Renacimiento y Barroco' (1888), Alberto Corazón, Madrid, 1977, pág. 226. El capítulo 3 de la tercera parte, dedicada a 'La evolución de los tipos', se ocupa de 'Villas y jardines'.
16. "La arquitectura es el conjunto de modificaciones y alteraciones introducidas en la superficie terrestre con objeto de satisfacer las necesidades humanas, exceptuando solo al puro desierto" (William Morris: 'Prospects of Architecture in Civilization' (1881); citado en L. Benevolo: 'Historia de la arquitectura moderna' cit., pág. 6).
17. Nikolaus Pevsner: 'Esquema de la Arquitectura Europea' (1943), Infinito, Buenos Aires, 1977, pág. 17.
18. "Le cose che si murano devono essere guida e superiori a quelle che

si piantano" (Baccio Bandinelli en carta a Jacopo Guidi (1551); citado en Giovanna Ragionieri (ed.): 'Il giardino storico italiano. Problemi di indagine, fonti letterarie e storiche', Leo S. Olschki, Florencia, 1981, pág. 137).

19. Citado por L. Benevolo: 'Historia de la arquitectura del Renacimiento' cit., vol. II, pág. 975.
20. Francesco Colonna: 'Hypnerotomachia Poliphili', Venecia, 1499. Existe una reciente edición castellana bajo el título: 'Sueño de Polifilo', Galería Yerba, Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos y Consejería de Cultura del Consejo Regional, Murcia, 1981, 2 tomos; traducción, estudio introductorio, comentarios y notas de Pilar Pedraza, con un prólogo de Francisco Javier de la Plaza Santiago.

I
LA TRATADISTICA



CAP. 1: LA GENESIS TEORICA DEL NUEVO JARDIN

"Ay tambien un cierto genero de edificio particular, el qual requiere juntamente la dignidad de las casas de ciudad y tambien los placeres de la granja, el qual dexamos en los libros passados por reservado para este lugar, y estos son los huertos o jardines de alderedor de la ciudad, los quales me parece que no se han de menospreciar".

Así introduce Alberti en el libro IX, capítulo II, de su 'De re aedificatoria' el tema del jardín (1): dejando sentada su calidad de género arquitectónico, de familia de edificios comprendida en el territorio de la arquitectura, sin que la singular convivencia de componentes naturales y artificiales que se produce en su seno constituya obstáculo para ello. Tal cuestión ni siquiera es mencionada; no hay discusión sobre la naturaleza del jardín. Ningún síntoma da a entender que la presencia de la vegetación y el agua pueda arrojar sombra de duda sobre su condición arquitectónica. De hecho, el peculiar carácter del jardín como edificio no reside, para el tratadista, en estos aspectos, sino en su posición mediadora entre la casa de ciudad y la de campo, causa de que al jardín convengan a un tiempo 'la dignidad' y 'los placeres', esto es, los atributos de representatividad y de recreación asociados habitualmente a ámbitos diferenciados del vivir. Queda de este modo incluido el jardín en el marco de la antigua pero recurrente dialéctica entre la ciudad y el campo, retomada por Alber-

ti desde el ángulo de la residencia privada.

Ya en el libro V, al ocuparse de la casa particular, se discutía acerca de los impedimentos y estrecheces que acompañan al construir en vecindad, frente a la libertad y desembarazo de hacerlo en el campo (2), y de la mayor adecuación de las casas de campo al tiempo de estío -"porque del campo toman toda la recreacion de luz, del fresco, del espacio y de la vista"- y de las urbanas al de invierno (3). Ahora bien, al añadir a continuación que las casas destinadas al uso civil están en la ciudad, mientras se atribuye a las 'granjas' "toda la recreacion y pasatiempo" (4), se están anticipando los términos de una argumentación que no habrá de desarrollarse hasta el libro IX. En éste, consagrado inicialmente a tratar de la ornamentación, se retoma el hilo de aquélla al caracterizar congruentemente las casas de la ciudad y las del campo: mientras en las primeras "es menester que [los ornamentos] representen mucho la gravedad", a las segundas "se les concederan todos los regalos de alegría y recreacion" (5). Unas líneas más arriba se encuentra un ejemplo de lo que con esto se quiere significar en términos ornamentales, cuando se considera apropiado "poner columnas en los portales principalmente de los huertos, las quales representassen troncos de arboles cortados los nudos, o hazes atados con cuerda, o que estuviessen rebueltas, o empalmadas, y asperas llenas de hojas, y avezillas, y arroyuelos" (6); otro aparece algunas páginas después: "y no repruevo yo las estatuas que incitan a risa por el huerto, con tal que no tengan cosa deshonestas" (7).

Como consecuencia de las constricciones antes mencionadas, a que se halla sometida la edificación en la ciudad (8), se entra luego en el examen de la construcción de casas en altura, ilustrado con ejemplos de ciudades antiguas, que se contraponen a la construcción en extensión de las casas de campo, más cómoda y segura, y también más graciosa (9). Pero el argumento de fuerza que al cabo deja fijados los términos de la discusión, se fundamenta en razones de higiene: "Los medicos mandan que gozemos de ayre quanto pudiere ser libre y puro. Yo no niego que pueda dar esto una granja puesta en un alto apartado, pero por otra parte la cuenta de

los negocios de la ciudad y civiles requiere padre de familia, de suerte que muy ordinariamente se halle en la plaza, en el templo, y en palacio, para poder esto facilmente darlo a la casa de la ciudad, pero -concluye- aquella es contraria a los negocios, y esta a la salud" (10).

Lo que late en el fondo de esta cadena de contraposiciones, pero solo en la última comienza a hacerse explícito, es la incompatibilidad entre el nuevo ideal -redescubierto en los escritores de la antigüedad- de una vida sobria, equilibrada y saludable que solo puede cumplirse en la villa, y las actividades comerciales y financieras, suministradoras del soporte económico indispensable a una vida holgada, que necesariamente han de tener lugar en la ciudad. La villa rústica es presentada por el mismo Alberti en 'Della famiglia' (11) como el marco idóneo para la convivencia familiar, para una vida doméstica que se entiende, tal como señala Burckhardt, como un sistema ordenado, fundamentado en el pensamiento racional, en una economía saneada y en una edificación lógica: casi como una obra de arte (12). Pero la insuficiencia de los recursos aportados por la explotación agrícola, queda al descubierto cuando se aconseja suplirlos con las ganancias derivadas de un negocio de industria textil, a su vez indefectiblemente ligado al ámbito urbano. Atender a los asuntos civiles -mercantiles, pero también políticos- sigue siendo indispensable para el mantenimiento de una posición social estable, y ello exige la presencia habitual del cabeza de familia en la ciudad; ésta, escenario de la vida social, de los intercambios económicos y de la renovación cultural, ámbito indicado, en consecuencia, para la formación de los jóvenes (13), no deja de ser, al tiempo, lugar de estrépitos y tumultos en el que abundan gentes molestas y, en ocasiones, peligrosas (14); lugar, por añadidura, escasamente saludable. La vida en la villa constituye no solo la más segura prevención contra tales males, y el mejor alivio de las fatigas inherentes a los negocios urbanos, sino también la ocasión propicia en que se manifiesta una sensibilidad de nuevo cuño hacia la naturaleza (15): al gusto por la contemplación de dilatados panoramas -prefigurado en la subida de Petrarca al Mont Ventoux, y plenamente desarrollado en la aguda perceptividad que Eneas Silvio Piccolomini, coetáneo de Alberti, muestra ante los efectos

cambiantes del paisaje (16)-, se añade el de los paseos campestres, las partidas de caza y el reposo bajo las arboledas o junto a los estanques de los jardines, donde se reciben con plenitud sensorial las brisas y los soles, los sonidos y los olores del campo. "El espectáculo de la naturaleza -dice Portoghesi- en una concepción del mundo atenta al continuo fluir y a la alternada sucesión de las fuerzas humanas y naturales, adquiere el sentido de un contacto revelador de la verdad de la vida, medio esencial para sentirse en armonía con el cosmos" (17).

Se comprende así la desazón producida en el hombre de la época por una tal disociación entre necesidad y deseo, ese malestar del que el texto albertiano se hace eco. De ahí que el tratadista otorgue al jardín el valor de un hallazgo: "Siendo estas cosas assi, digo, que de todas las cosas que se edifican para la commodidad del uso, el mas principal y saludable es el huerto, que ni os detenga de hazer las cosas de la ciudad, y este libre de la suciedad del ayre" (18). El huerto o jardín (19) se propone como aolución de compromiso entre la casa urbana y la campestre, entre palacio y villa (20); como el lugar privilegiado en que los negocios y ocupaciones públicas pueden simultanearse con los placeres rústicos, en que las esferas de lo civil y lo doméstico dejan de ser incompatibles para resultar en una vida equilibrada y saludable (21). Se trata, claro está, de un jardín inmediato a la ciudad, de los "huertos o jardines de aldere-dor de la ciudad" mencionados al principio, situados en las afueras, allí donde la edificación acsba o apenas más lejos, en la zona de transición entre el caaserío y la campiña donde uno y otra se entremezclan. Esta ubica-ción periférica es la que hace posible soslayar los inconvenientes de la ciudad, sin desatender las responsabilidades cotidianas ligadas a ella; la que permite disfrutar de las delicias del campo -la amplitud del área, la salubridad del aire, las amenidades de los jardines, los encantos de las vistas y la serenidad del ánimo- no con la excepcionalidad a que la distancia obliga, sino con la habitualidad que la cercanía procura; la que consiente, en suma, el sosiego y el orden domésticos sin que resulte dañada la hacienda, agregando a la hermosura del lugar, la comodidad del uso requerida por Alberti.

Para cumplir a satisfacción con tales cometidos el jardín ha de tomarse como residencia permanente. Cabría pensar en él como mera dependencia suburbana del palacio establecido en el centro de la ciudad; como un recinto de prados y arboledas, pérgolas y estanques al que allegarse para aliviar los cuidados de cada jornada. Jardines de esta clase existieron en las afueras de las ciudades italianas (22), pero no debieron suponer más que un paliativo del dilema. Alberti apunta, sin embargo, a una solución más radical: el único modo de que el jardín se constituya en una alternativa eficaz a la cerrada disyuntiva entre ciudad y campo, es que contenga una casa en su interior. Es así como las expresiones del tratadista adquieren todo su sentido: al entenderse el jardín como sustituto -en vez de complemento- de la casa urbana, queda definitivamente anulada la distancia que separa ésta de la villa campestre, y con ello, superada la escisión entre los dos momentos y los dos lugares del habitar. Es por ello que el jardín ha de adquirir "la dignidad de las casas de ciudad", puesto que, además de las funciones de recreo que hasta el momento le eran propias, habrá de asumir ahora las de representación que a éstas competían. Ahora bien, esta concomitancia no se logra sino al precio del abandono del centro urbano. Aun siendo de escasa consideración respecto al que supone la villa, la preeminente posición social de algunas familias, así como el volumen de su correspondiente tren de vida, podían hacer desaconsejable tal alejamiento. Había que intentar entonces instalar el jardín junto al palacio: el resultado fue un patio trasero ajardinado, ahuecado en el denso entramado de la ciudad, comprimido entre tapias y medianerías. Lo escasamente satisfactorio de tal solución acabó por inducir a aquéllas a desplazarse, sin mengua de aparato, al borde del casco, construyendo como residencia un palacio suburbano con jardines: el palacio de los Pitti, al otro lado del Arno, es frente al de los Médicis en vía Larga, un buen ejemplo de ello (23). La conjunción de residencia y jardín en el terreno fronterizo de la periferia urbana, se presenta de nuevo como la única opción capaz de resolver la antinomia entre la casa de ciudad y la villa en el campo.

Pero enclavada la casa dentro de sus límites, el jardín viene a en-

tenderse como una villa suburbana. Casa y jardines son también los componentes principales, desde el punto de vista arquitectónico, de la villa campestre, concordancia subrayada por Alberti cuando escribe: "Y no faltaran allí assi para el deleyte, como para el uso, espacios de prado floridos alderredor, y un campo muy abrigado, y sombras frescas de silvas, y muy limpias fuentes, y arroyuelos, y nadaderos, y las cosas que en otra parte diximos deverseles a las granjas" (24). El jardín suburbano es, pues el producto de la traslación del núcleo residencial de la villa campestre al borde de la ciudad, o mejor, de su convergencia con la residencia urbana en el límite exacto de sus respectivos alcances. Liberada de este modo la villa del papel que cumplía en los dominios agrícolas, asume, conservando sus funciones de esparcimiento, nuevos cometidos vinculados a la vida urbana. Quedan así establecidas dos clases de villa, en las cuales la diferencia parcial de contenidos que acompaña a su respectiva ubicación no supondrá la pérdida de los rasgos básicos comunes -alejamiento del casco de la ciudad, construcción aislada, posición dominante, vistas panorámicas-, pero sí la constitución de tipos formales diversos, como se verá en su momento.

1.1. La herencia del jardín antiguo. Vitrubio y las villas de Plinio.

La villa suburbana era, en cuanto síntesis de la casa de campo y la de ciudad, una solución que ya había sido puesta en práctica en la antigüedad: "Los que entre los antiguos dizen quien edifica en el campo venda la casa de la ciudad, el que tiene cuydado de las cosas de la ciudad no ha de menester las cosas de la granja, por ventura lo dixeron porque les psrecio que era commodissimo el huerto" (25). La contraposición entre vida urbana y vida campestre era, como se trasluce en este párrafo de Alberti, un tópico muy común en la sociedad romana. Las antiguas religiones romanas, anteriores tanto al contacto con la cultura griega como a la civilización urbana, centraban el culto en la casa y en sus dioses protectores,

creando una vinculación de las familias al solar de los antepasados que la vida cosmopolita de épocas posteriores no hizo desaparecer. Por esta razón entre las familias patricias se estimaba, frente a la casa urbana, la granja de los antepasados como el genuino hogar del ciudadano: "Ciertamente dice Cicerón-, yo tengo dos moradas, y como yo todo ciudadano: una procede de la Naturaleza, la otra del Estado; si Catón es nacido en Tusculum y adoptado por el Estado romano, es que por naturaleza y familia es tusculano, aunque sea romano en relación con el Estado, y tiene un hogar en su lugar de origen y otro donde la ley se lo demanda" (26). Por otra parte, la vuelta al cultivo de las propiedades agrícolas abandonadas era alentada durante el imperio de Augusto -especialmente en lo que respecta a las regiones centrales de la península itálica- como pieza clave de un buen orden económico, apoyándola con un esfuerzo didáctico dirigido tanto al elogio de la vida campesina, como a la descripción sistemática de las labores agrícolas, del que las 'Georgicas' de Virgilio en el plano de los ideales y el 'De re rustica' de Varrón en el de las técnicas fueron muestras acabadas. A estos factores vino a añadirse, en los sectores más afines a la cultura griega, una tradición helenística de residencias suntuosas y jardines muy elaborados (27), que ya Catón había criticado desde posiciones conservadoras como opuesta, en cuanto implicaba de exhibición de riquezas y relajación de costumbres, a las susteras virtudes republicanas; una tradición difícil de secundar en el interior de una urbe tan compacta como había llegado a ser la capital del Imperio, especialmente adensada en el antiguo recinto serviano y en las tierras llanas del Campo Marzio (28). A resultas de todo ello gran número de villas aristocráticas se instalarán en las partes altas de la campiña romana, en las colinas Sabinas hacia el este y en los montes Albano y el lago del mismo nombre al sureste, así como en la costa del Tirreno hacia el sur, entre el Lacio y la Campania, y particularmente en lugares privilegiados por su asentamiento, orientación, clima benigno y vistas, como Tibur o Tusculum en el interior, y Formia o Baia junto al mar (29).

No obstante, la concentración de la vida social, económica y política en Roma hacía inexcusable el mantenimiento de una residencia urbana,

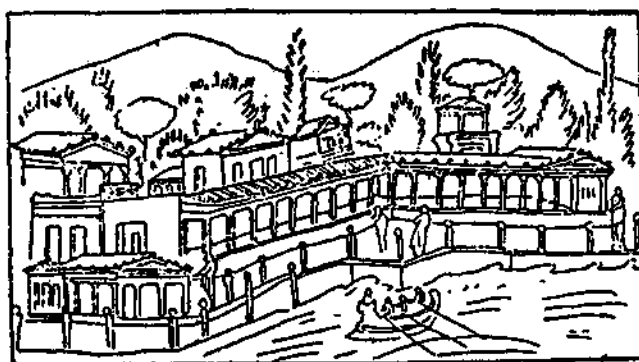
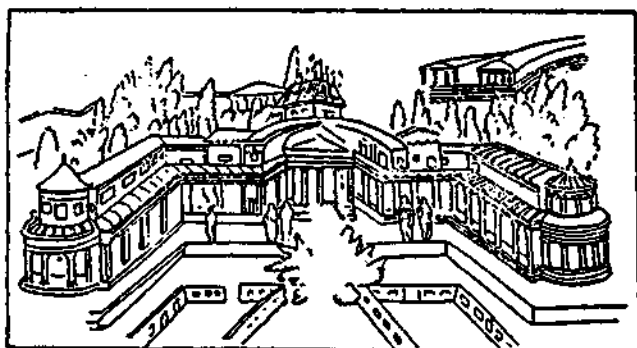
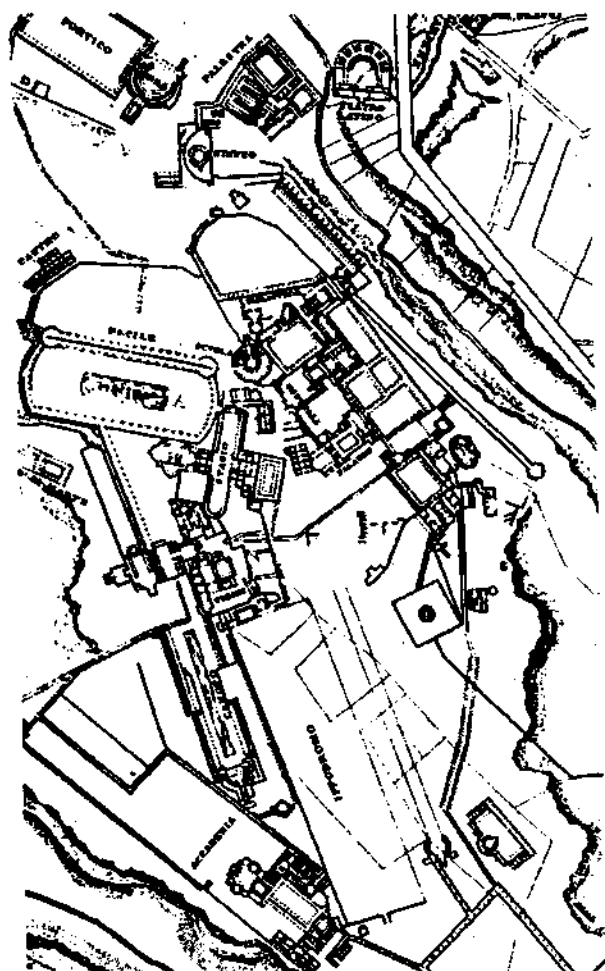
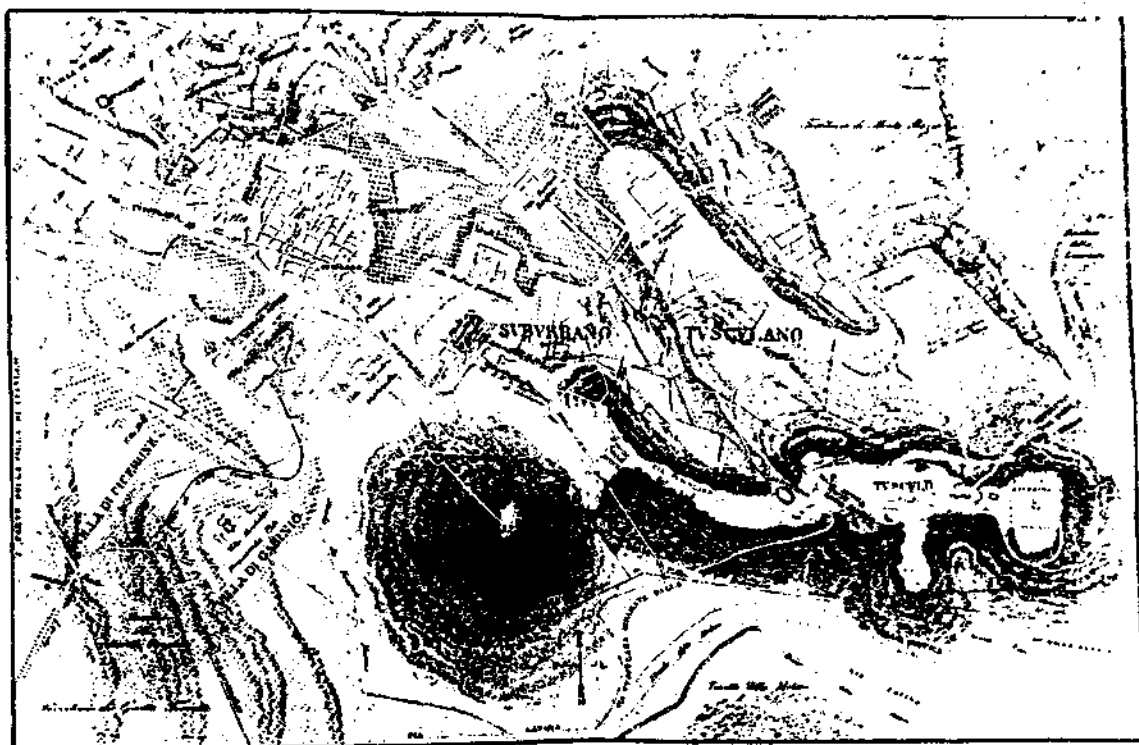


Fig. 1: Tusculum, junto a la actual Frascati, y las villas adyacentes en la planta topográfica de Luigi Canina.

Fig. 2: Villa Adriana en Tibur según el levantamiento de Luigi Canina.

Figs. 3 y 4: Una villa campestre y otra marítima en dibujos extraídos de frescos de Pompeya (en Fariello).

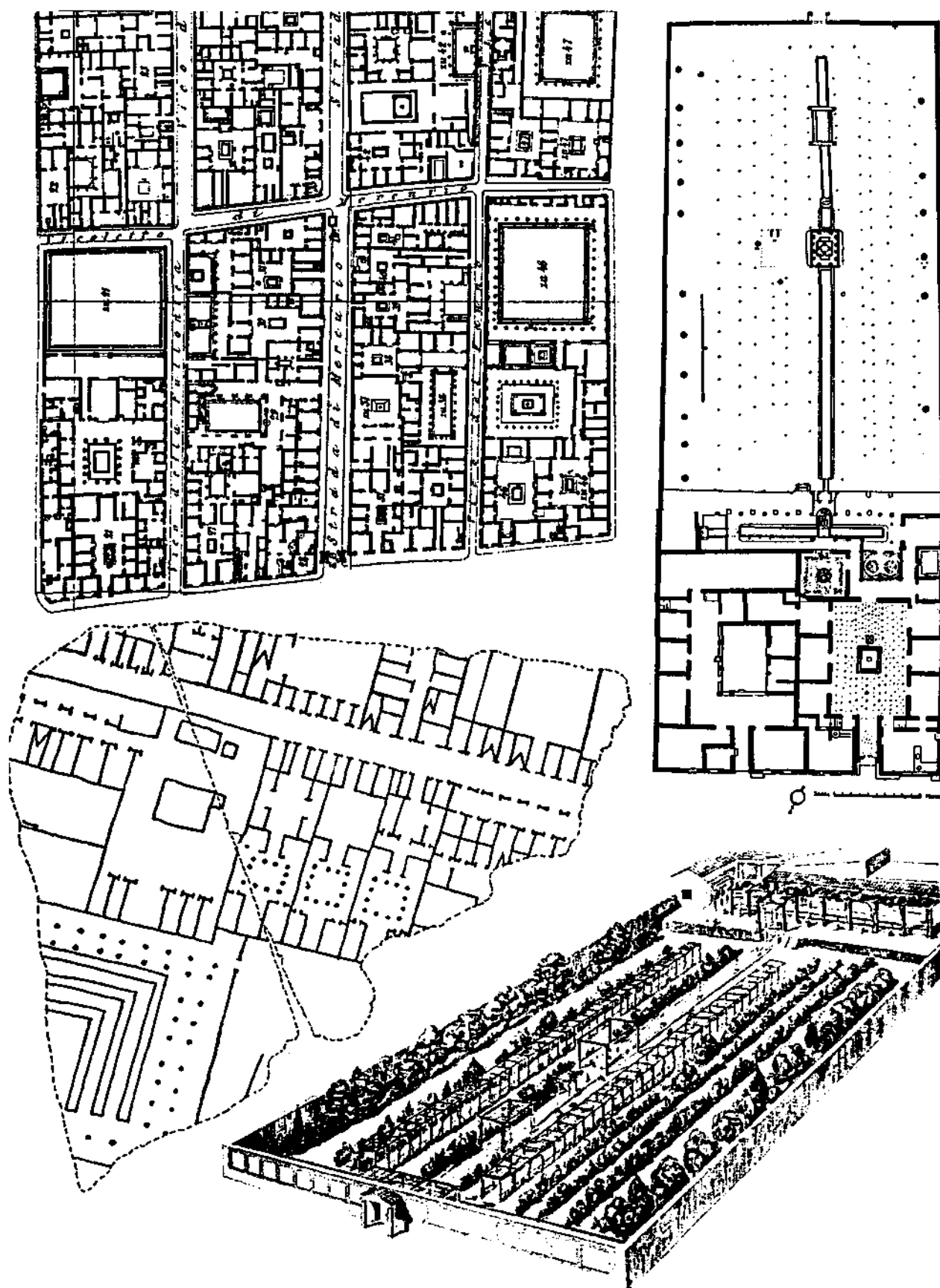


Fig. 5: Pompeya: fragmento del barrio norte en el que aparecen la casa de Pansa (izq.) y la del Fauno (der.) ocupando manzanas completas y ambas con jardín trasero (en Benevolo).

Fig. 6: Roma: fragmento de la 'forma urbis' en el que se ven tres 'domus' colindantes (en Benevolo).

Figs. 7 y 8: Pompeya: casa de Octavius Quartio con un gran jardín trasero; planta y perspectiva (en Fariello).

dando pie a una situación no muy distinta a la que Alberti detectara en las ciudades italianas del siglo XV. La colmatación del suelo urbano hacía, probablemente, imposible que las 'domus', ya de por sí extensas, dispusieran de un jardín trasero como el que podía existir en las de ciudades menos congestionadas como Pompeya (30). Roma disponía, sin embargo, de no pocos jardines públicos: los de los pórticos de Pompeyo -tras el teatro por él construido en el Campo Marzio-, de Vipsania, Livia y Octavia; los de las termas: el existente entre las de Agripa y Nerón a un costado del Panteón, y los comprendidos en los períbolos de las de Tito, Trajano, Cara calla, y cuantas sucesivamente se fueron construyendo; las arboledas de algunos recintos sagrados, como el del templo del dios Claudio en el Celio y el del templo o foro de la Paz de Vespasiano; el parque que rodeaba el mausoleo de Augusto junto al Tíber; al otro lado del río, el de la naumacia al pie del Janículo y, en el siglo II, el del mausoleo de Adriano frente al puente Elio (31). Con todo, las familias patricias prefirieron abandonar la aglomeración urbana para residir en los altos de las colinas que la circunscribían por oriente, formando un arco entre la vía Flaminia al norte y la Apia al sur (32). Junto a la primera, en el 'Collis Hortulorum' -el actual monte Pincio (33)-, estaban los jardines ('horti') de los Acilios, de Lúculo (34), y extendiéndose hacia el Quirinal, los muy celebrados de Salustio; en el Esquilino, hacia el este, los jardines de Mecenas (35), Lamia, Maia y Licinio entre otros (36); sobre el Celio se hallaba el de los Vetilios, y más al sur, junto a la vía Apia, el de los Asinios. También en la orilla derecha del Tíber había jardines: los de César, legados al pueblo romano, los de Agripina en las alturas del Janículo, y los de Domicia en el Vaticano (37). En cambio Nerón ocupó -aunque por pocos años- buena parte del mismo centro de la ciudad con su Domus Aurea, cuyo parque se extendía desde el Esquilino al Palatino, comprendiendo todo el fondo del valle entre ambos (38).

Sin embargo, muy contados indicios de tan extraordinaria multiplicidad de jardines quedaron para los siglos venideros en las páginas de los 'Diez libros de Arquitectura' de Vitrubio (39). En el libro quinto, dedicado a los edificios públicos, se hace referencia al hablar de los teatros a

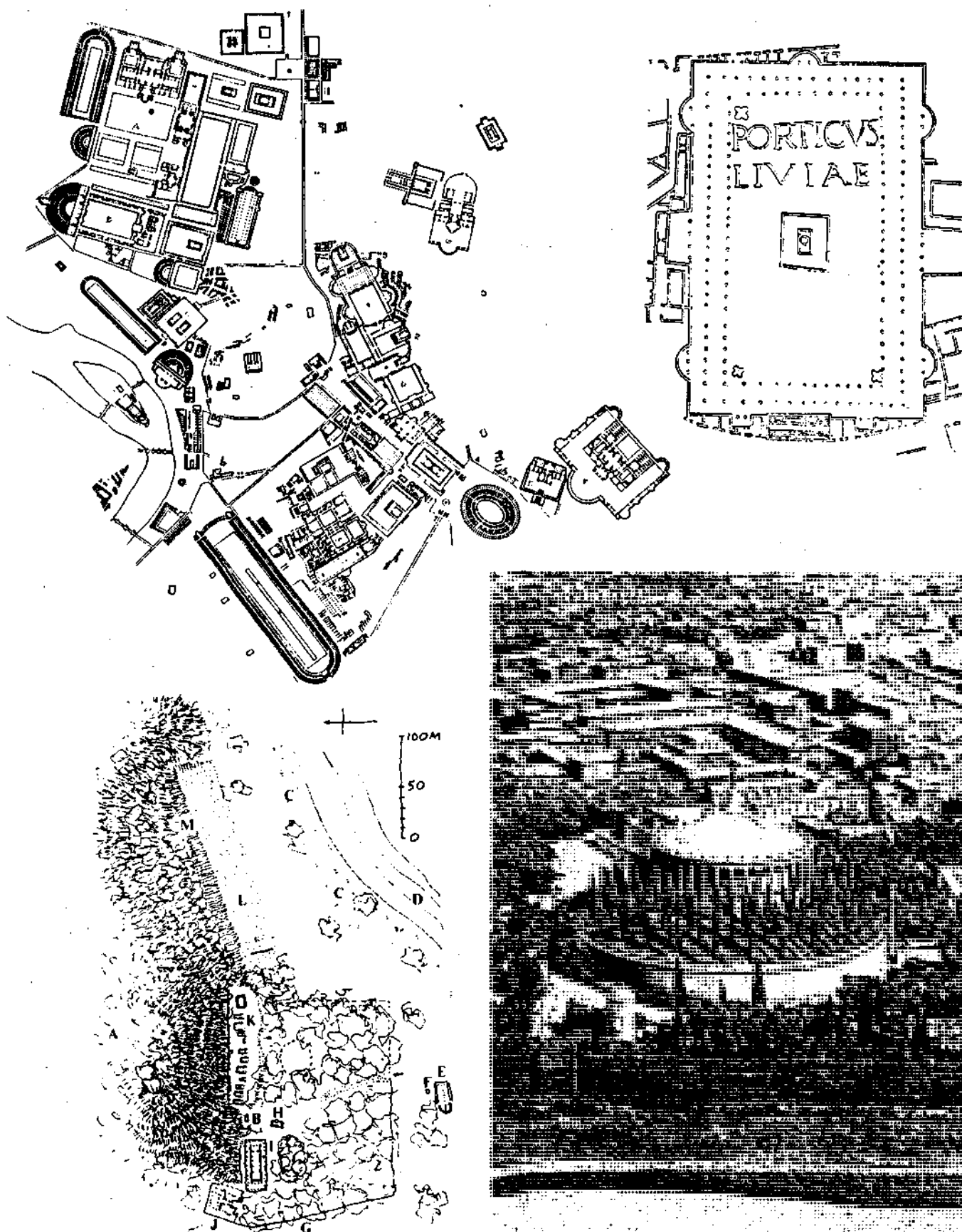


Fig. 9 : Roma: centros monumentales de los foros y del Campo Marzio; se aprecian el jardín entre las termas de Agripa y Nerón (A), los pórticos de Pompeyo (B) y Octavia (C), el templo de la Paz (D) y las termas de Tito (E), Trajano (F) y Constantino (G) (en Benevolo).

Fig. 10: El pórtico de Livia en la 'forma urbis Romae' (de Gothein).

Fig. 11: Estado primitivo del recinto de Olimpia (h. 476 a.C.), con la arboleda sagrada junto al manantial (B) y en torno al altar de Zeus (H), entre el monte Kronos (A) y el río Alfeos (D) (de Jellicoe).

Fig. 12: El mausoleo de Augusto según la reconstrucción de la maqueta de Roma.

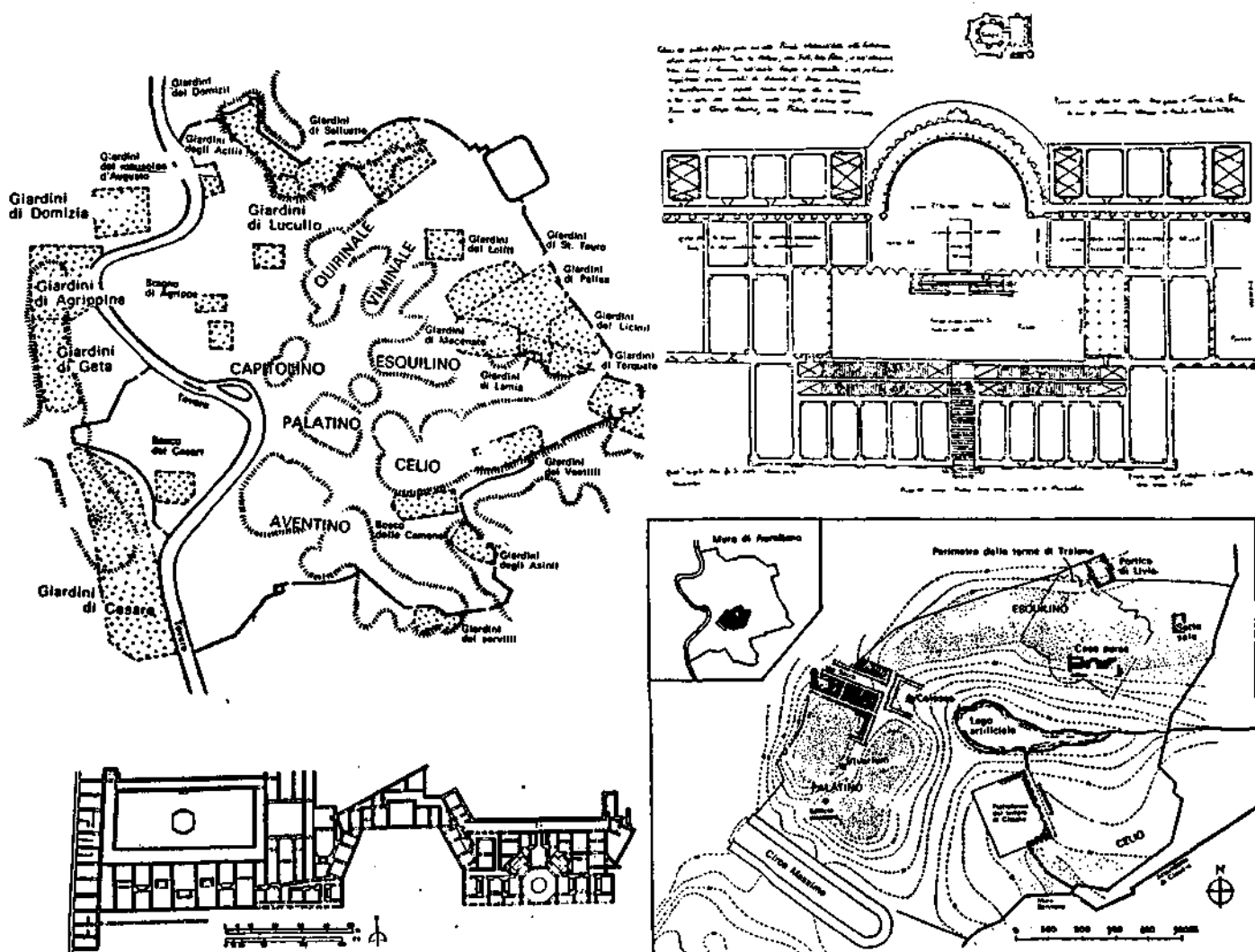


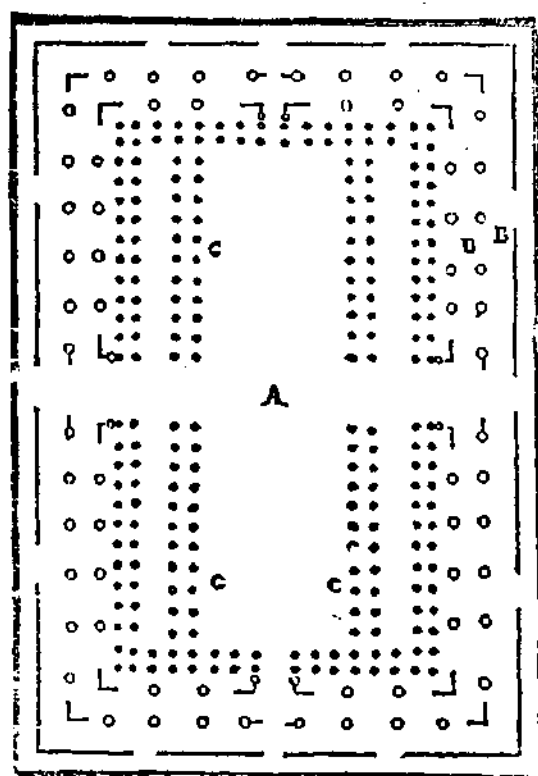
Fig. 13: Roma: Los jardines privados de las colinas orientales y de la orilla derecha (de Benevolo).

Fig. 14: El jardín de Lucullo en el Pincio según la reconstrucción de Pirro Ligorio (en Gothein).

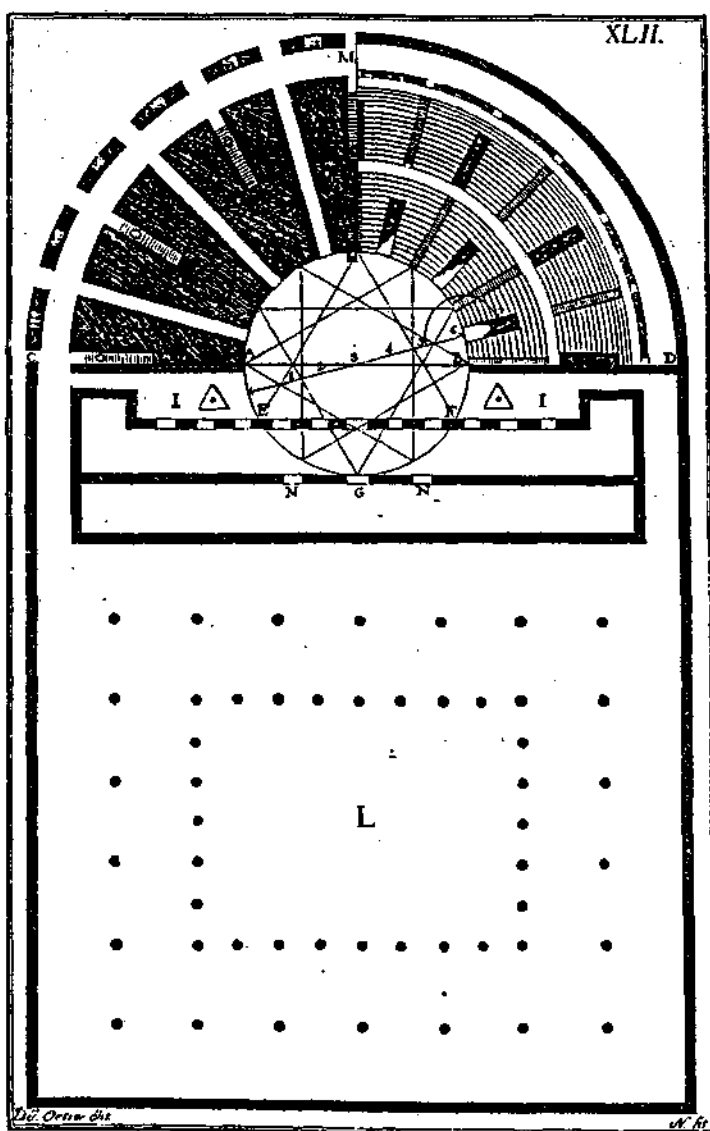
Figs. 15 a 17: La Domus Aurea de Nerón: planta general (de Benevolo), planta del edificio principal (de Stierlin) y vista según la reconstrucción de Leti-Messina (en Fariello).

los pórticos y paseos que se construían tras el escenario, con el fin de acoger a los espectadores en caso de lluvia y de proporcionar a los miembros del coro lugar para sus ensayos, poniéndose como ejemplo los del teatro de Pompeyo en Roma (40). Tras indicar la conveniencia de que sean dobles, se especifican los órdenes a emplear y sus proporciones, más esbeltas que las de los templos en razón del carácter menos solemne del edificio; y a continuación se agrega: "El descubierto que se dexa en el medio entre los pórticos parece debe vestirse de plantas. Su paseo al descubierto es muy saludable, singularmente para la vista" (41). Pero no solo por razones higiénicas queda justificada la utilidad de estos paseos, sino también como reserva de madera en casos de asedio -de donde se deduce que son árboles las plantas que han de vestirlos-, por lo que "la construcción de paseos en dicho modo será muy útil a las ciudades, no solo en los teatros detrás de la scena, sino también en todos los Templos de los Dioses inmortales" (42). Salvo el procedimiento de drenaje, no se añaden otros detalles sobre la disposición de tales arboledas porticadas; tampoco se menciona su existencia en relación con los baños o termas, tratados a renglón seguido (43).

No obstante, algo más puede aprenderse acerca de ellas cuando el autor entra a explicar las palestras o gimnasios griegos (44). En su exterior se hallan, entre pórticos, unos jardines donde pueden los atletas ejercitarse al aire libre: "Fuera se harán tres pórticos, uno al salir de la palestra, y los otros dos, que serán estadiados, a diestra y siniestra. De estos dos el que mira a la parte septentrional se hará doble y muy ancho: el otro sencillo... Los Griegos llaman 'xistos' a este pórtico: porque los atletas en invierno luchan en estadios cubiertos. Los xistos parece deberán construirse en esta forma: entre los dos pórticos se harán parques, o plantarán plátanos; y entre ellos se construirán paseos con sus descansos de 'obra signina'. Junto al xisto y pórtico doble se dexarán los paseos descubiertos, que los Griegos llaman 'peridromidas', y los Latinos 'xistos', en los cuales se exercitan los atletas; dexando el xisto cubierto aun en invierno, si el tiempo está sereno. Detrás del xisto se hará el estadio, y tan espacioso, que puedan las gentes con desahogo ver

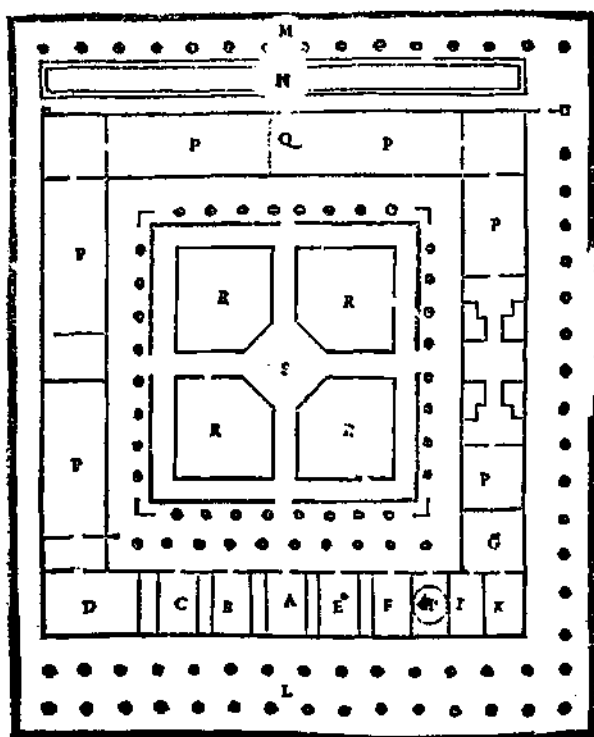


A. es por
saloncho
donde los
Atletas
se exercitan
an.
B. portae-
les dobla-
dos, a donde
se recogia
el pueblo
desde el
theatro.
C. lugares
de verdu-
ras, y pas-
sados en defensa
bierto.

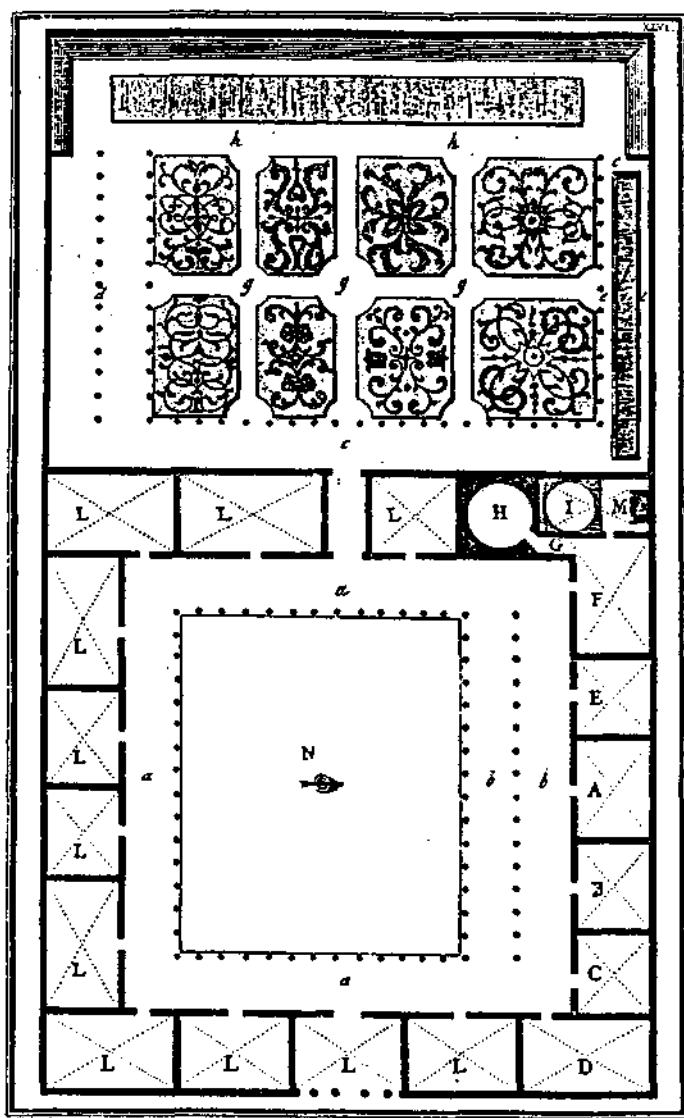


El peristilo L es el descubierta que se hacia entre los pórticos detras de la scena

Figs. 18 y 19: Los pórticos o paseos según Vitrubio en las ediciones de Urrea y Ortíz, que los presenta junto al teatro.



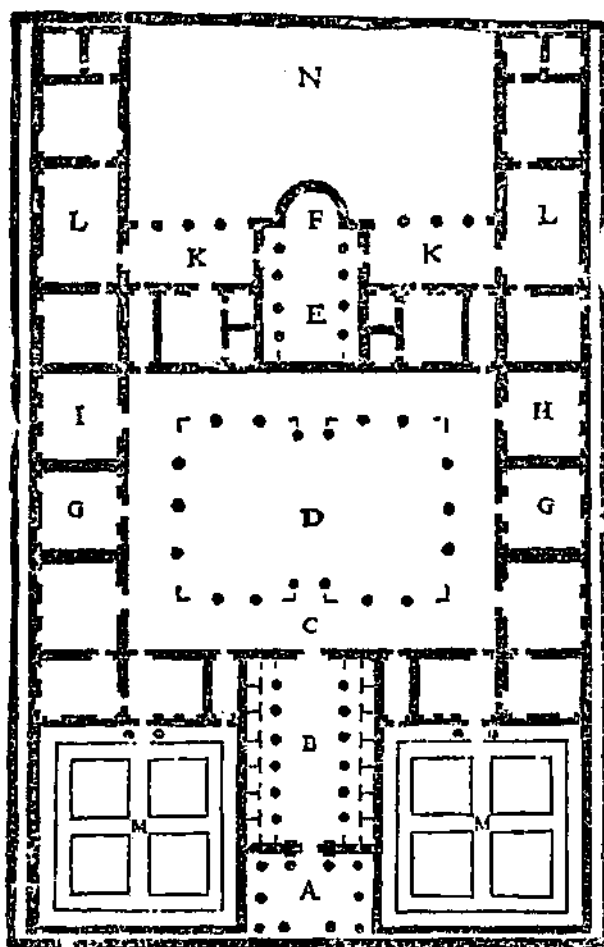
R. platender, seluas,
arboledas.
S. estancia de quatro
partes, tiene pascual-
ros, los quales se dize
en Griego peridromae-
das los nuestros por-
tales.



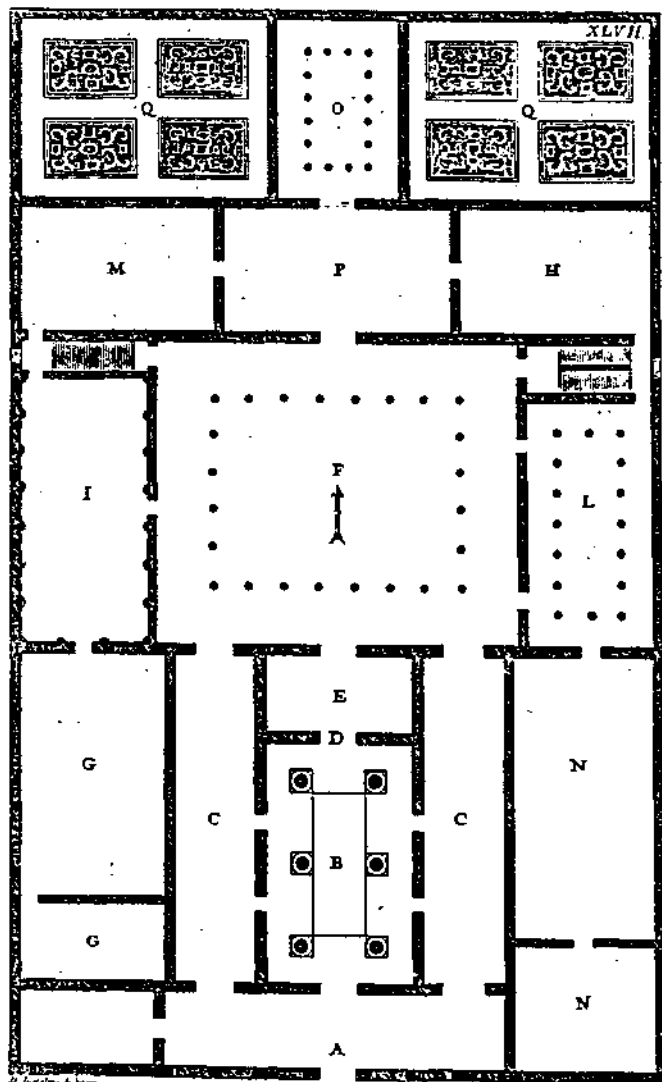
g, g. Ánditos y descansos de obra signina en el jardín.
b, b. Xistro.

las luchas de los atletas" (45). Los elementos aquí enumerados -pórticos perimetrales, paseos intermedios, plantaciones de plátanos seguramente en hileras, y estancias entre los árboles- pasarán a considerarse comunes en los jardines públicos, una vez desvinculados éstos de funciones deportivas. Donde éstas hubieron de mantenerse, como en los de las termas, se reservarán lugares a cubierto y al aire libre para los ejercicios atléticos, añadiéndose además un graderío o estadio para los eventuales espectadores.

En el siguiente libro que trata de las casas particulares, allí donde se enumeran las habitaciones que éstas han de tener según la categoría de las personas, se especifican entre las de los nobles los jardines: "Finalmente para las personas ilustres, que ejerciendo honores y cargos públicos deben gobernar los ciudadanos, se harán vestíbulos regios, atrios magníficos, y dilatados peristilos, parques, jardines y anchos paseos, executado todo con magestad y grandeza"; añadiéndose después: "Las sobredichas reglas tendrán su observancia, no solo en los edificios de la ciudad, sino también en las casas de campo: excepto que en la ciudad los atrios suelen estar cerca de las puertas; pero en las quintas lo primero es el peristilo, después los atrios con pórticos al rededor, pavimentados para uso de palestras y paseos", elementos estos últimos asociados, como se ha visto, a los jardines (46). Y antes se había sugerido la existencia de jardines en estas casas, en relación con los salones a la griega llamados 'Cyzikenoy's', que no debían ser infrecuentes en ellas: "Sitúanse [estos salones] de cara al septentrión, y hacia donde se vean vergeles, con sus puertas en el medio. Serán tan largos y anchos, que pueda haber dos triclinios uno enfrente de otro, con el espacio necesario al rededor, y a los lados sus ventanas valvadas, para gozar desde los mismos lechos la vista de los vergeles" (47). Hay, pues, jardines tanto en las casas de ciudad como en las de campo; pero de su disposición, de las partes que los componen, de sus condiciones de uso, de las dimensiones y proporciones de los espacios, de su relación con el edificio, de sus determinaciones constructivas, nada se dice. Es inútil indagar en busca de precisiones ulteriores: el jardín, al contrario que los espacios interiores de la casa, no es objeto de aten-



*Al. Inventus, o qual-
quier otro huerto
plántado de árboles.
Ortiſſez pomaria.
N. a dode ay ſelvas
y plantaciones, y ſe
pueden hazer corre-
deras de cañiſſos.*



Q. Vergelia, obrideria.

Figs. 22 y 23: La casa noble romana según Vitrubio en las ediciones de Urrea y Ortiz.

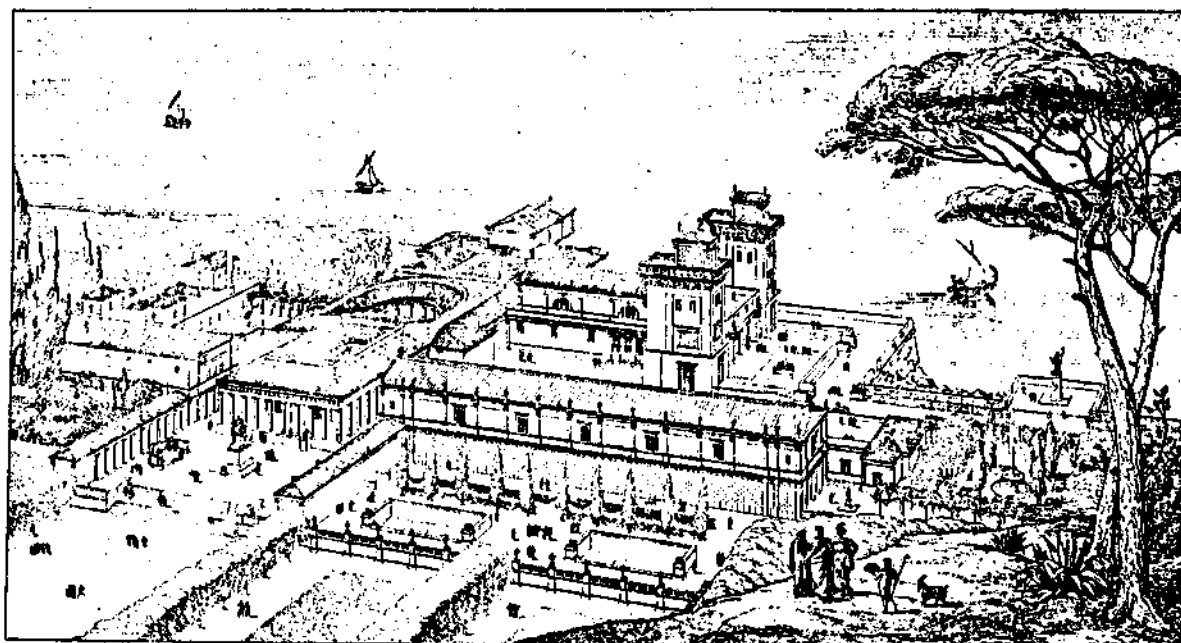
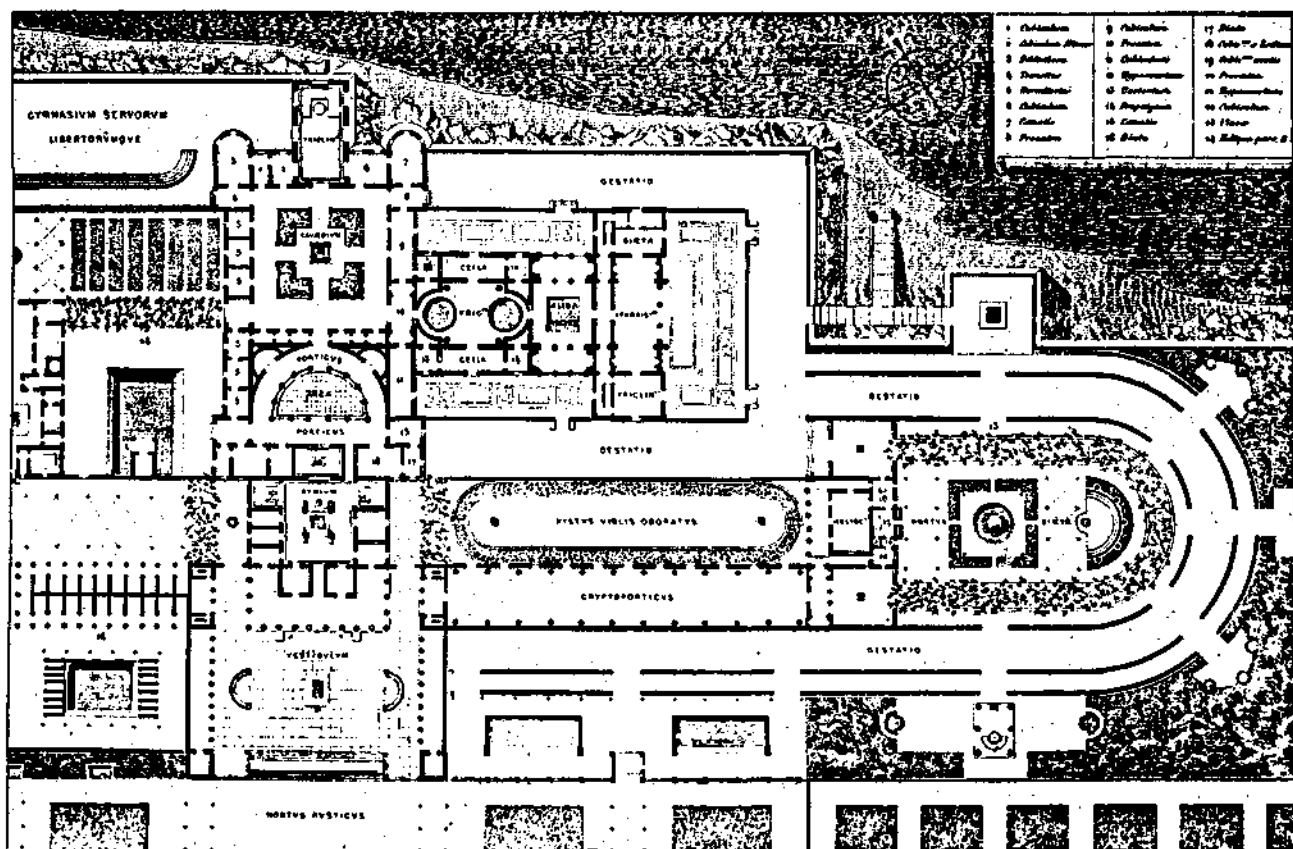
ción específica alguna (48).

Del escaso interés que muestra por la definición de las diversas clases de jardines a que hace referencia en su tratado, cabría deducir que no era éste para Vitrubio tema del que el arquitecto debiera ocuparse demasiado. Nada indica, sin embargo, que Alberti compartiera semejante opinión. Por el contrario, en sus palabras se desliza una advertencia cargada con acentos de reproche: "Ay tambien un cierto genero de edificio particular,... y estos son los huertos o jardines..., los quales me parece que no se han de menospreciar". Tal amonestación parece dirigida no tanto a sus contemporáneos, como al propio Vitrubio, y destinada a prevenir la confusión que en el ánimo de aquellos podría crear el patente descuido del romano. A la hora de colmar esta laguna del texto vitrubiano, las pormenorizadas descripciones contenidas en algunas de las cartas de Plinio el Joven (49) habrían de tener para el tratadista del Cuatrocientos, aparte la de ser más explícitas, otras tres ventajas muy considerables: la primera, la de ocuparse exclusivamente de los jardines privados -los de las villas--, precisamente aquéllos de los que, siendo los únicos que podían instalarse en la época y requiriéndose, por tanto, mayor cantidad de información, Vitrubio apenas ofrecía dato alguno; en segundo lugar, la de describir dos villas completas, la Laurentina y la Toscana, fácilmente identificables con los dos géneros de villa, suburbana y campestre, individualizados tanto en la antigüedad como en el renacimiento; por último, la de hacer un tratamiento homogéneo del conjunto de la villa, poniendo en pie de igualdad jardines y obra de fábrica, como partes integrantes de la misma.

La primera de las villas de Plinio se encuentra en Laurentium, junto al Tirreno, lo bastante próxima a Roma para poder retirarse tras una jornada de trabajo cualquiera (50). La alternancia de prados y bosques hace que un camino no demasiado fácil resulte placentero y variado a la vista. El lugar es llano y carece de aguas vivas, pero tiene pozos poco profundos

de agua dulce; la aldea inmediata y Ostia, muy próxima, provéen de cuanto haya necesidad. La villa, extendida a lo largo de la costa entre los bloques y el mar, tiene un núcleo principal constituido por la sucesión, presumiblemente axial, de un atrio, un pórtico circular o semicircular y un patio ('cavaedium') que termina en un triclinio adelantado hacia el mar. Este es uno de aquellos salones a la griega descritos por Vitrubio, con ventanas rasgadas abiertas en tres lados sobre el paisaje marítimo; hacia atrás, la vista alcanza, a través de la serie alternada de espacios porticados y abiertos, hasta la entrada, y desde ésta a los bosques cercanos y las lejanas montañas, las colinas Albanas. A un costado del triclinio hay habitaciones de diferentes tamaños, entre ellas una biblioteca circular, así como los dormitorios y los departamentos de los siervos; al otro, varios pares de estancias (cámara y antecámara) que incluyen un pequeño comedor abierto también al mar. Por este lado se pasa al sector de los baños, agrupados en torno a una gran sala con dos piscinas y otra para el baño templado.

Muy cerca de éstos -sin que llegue a especificarse cómo queda ligado al núcleo residencial- se encuentra el juego de pelota, flanqueado por dos torres desde cuya terraza se contemplan dilatados horizontes sobre el mar, la costa y el interior. Detrás, encima de unos almacenes de servicio, hay otro comedor alejado del mar, a los pies del cual se halla un jardín: "Esta habitación da al jardín ['hortus'] y al paseo ['gestatio'] que lo rodea todo, paseo bordeado de boj, y donde el boj falta, por romero, porque en los puntos donde las paredes resguardan el boj, conserva todo su verdor; pero a la intemperie y viento libre, el agua del mar lo seca, a pesar de que lo rocía desde muy lejos. Entre el paseo y el jardín hay una como empalizada de viña muy espesa y cuyos sarmientos son tan tiernos, que podría andarse sobre ellos (sic) con los pies desnudos sin lastimarse (51). El jardín está lleno de higueras y morales, siéndoles tan propicio el terreno como contrario a los demás árboles. Un comedor ['diaeta'] goza de esta vista, que no es menos agradable que la del mar, del que se encuentra más lejano".



Figs. 24 y 25: La villa en Laurentium de Plinio el Joven según la reconstrucción de Bouchet (1852): planta y perspectiva general (en Gromort).

Pero no es éste el único jardín de la villa; en otro lugar hay una galería abovedada ('cryptoporticus') muy amplia, con ventanas a ambos lados dando al mar y a otro jardín: "Delante de la galería hay un prado ['xystus'] lleno de violetas (52). El reflejo del sol en la galería calienta el terreno, y al mismo tiempo le resguarda del viento Norte, por cuya razón se conserva el calor en un lado y el fresco en el otro. Esta galería, también resguarda del Sur, de manera que por todos lados ofrece abrigo contra vientos diferentes. La comodidad que se encuentra en invierno en este paraje, aumenta en verano. Por la mañana puede pasearse en el prado a la sombra de la galería; por la tarde en la alameda o en los demás parajes del jardín más cubiertos por la sombra... Al extremo del prado y de la galería, en el jardín, hay un pabellón separado al que llamo mis delicias, mis verdaderas delicias, y que yo mismo he construido. Aquí hay un salón, especie de estufa solar, que por un lado mira al prado, por el otro al mar y por los dos recibe sol; su entrada comunica con una habitación inmediata y una de sus ventanas da a la galería. En la parte que da al mar he construido una azotea que produce efecto muy agradable, en la que pueden colocarse un lecho y dos sillas, y por medio de una vidriera que se acerca o se aleja, o de cortinas que se corren o descorren, se une esta azotea a la cámara, o si se quiere, se la separa; los pies del lecho están hacia el mar, y el cabecero hacia la casa. Al lado están los bosques, y por tres ventanas distintas se goza de estas tres diferentes vistas y a la vez se confunden en una sola" (53).

Así pues, la Laurentina parece estar formada por al menos tres grupos diferenciados de piezas: el de la vivienda, con la sucesión de patios que culmina en el triclinio, rodeados por dos alas de habitaciones a una de las cuales se añaden los baños; el de las torres, el juego de pelota y los cuartos de servicio, junto a los que se encuentra el primer jardín; y el de la galería, el xisto y el pabellón. No está claro el modo en que estos grupos se articulan entre sí, ni por tanto si el conjunto constituye un organismo unitario, aunque complejo, o se trata de varios organismos separados insertos en un ámbito natural. Mejor definida, en cambio, -dentro de las limitaciones de una descripción literaria- está la organización

interna de cada uno de ellos, y en particular la de los jardines; el 'hortus' está compuesto por una arboleda de dos especies distintas, rodeada exteriormente por un paseo ancho bordeado por setos -que quizá envuelva también los edificios inmediatos- e interiormente por un emparrado, y dominada por un 'comedor'; éste no ha de entenderse, en nuestra opinión, como una construcción cerrada, sino como una pérgola o habitación de jardín, es decir, un cenador. El xisto comprende a su vez la galería o paseo cubierto y, delante de ella, el prado, desarrollados longitudinalmente y en paralelo; pero también una arboleda o alameda y otros 'parajes del jardín'; al extremo de aquéllos, en el punto de contacto con los últimos está el pabellón con diversas estancias, que sirve de retiro.

La villa Toscana está en las estribaciones del Apenino, en un lugar llamado Tusci, junto al río Tíber, en la actual Umbría (54). Alejada de Roma, sirve como residencia de verano, mientras la Laurentina hace las veces el resto del año (55). Alaba Plinio la benignidad del clima en los meses cálidos, la salubridad de la región cuyas aguas corren hasta el Tíber sin estancarse, la fertilidad de la tierra y el "buen orden y variedad de objetos" en el paisaje. El lugar tiene la forma de un gran anfiteatro de montañas cubierto de bosques, que rodea una extensa llanura de prados. "La casa, aunque construida en la parte inferior de la colina, tiene la misma vista que si se encontrase en la cumbre. La colina se eleva en tan suave pendiente, que ve uno que ha subido, sin haber sentido que subía". Hacia el mediodía se abre el largo pórtico de entrada: "Delante del pórtico hay un jardín cuyos cuadros están formados por boj; en seguida hay un prado de césped, en derredor del cual representa el boj varios animales que se miran. Más abajo hay una explanada formada de acantos, tan blandos y suaves bajos los pies, que casi no se sienten; esta explanada está rodeada de un paseo cercado de árboles tan espesos y diversamente recortados, que forman una empalizada. Inmediatamente después hay otra alameda circular donde se ve boj recortado de diferentes maneras y árboles que se cuida de mantener bajos. Todo esto está rodeado de muros secos que desaparecen bajo un manto de boj. Al otro lado hay una pradera que no es menos agradable por sus bellezas naturales, que todas las cosas de que acabo de hablar

por la que tienen del arte. En seguida se extienden espacios agrestes de praderas y arbustos".

Este jardín es muy diferente a los de la villa en Laurentium: se encuentra delante de la casa, en un recinto cerrado por un muro vegetal -que oculta el de obra- y sobre un terreno descendente. Se trata, además, de una sucesión de cuatro diferentes motivos que van aumentando en espesor y densidad a medida que se alejan del edificio y que incluyen reiteradamente labores y figuras topiarias; sucesión que podría darse sobre el plano inclinado del terreno, pero que parece implicar, más bien, su escalonamiento o, al menos, la alternancia de planos inclinados y horizontales. Desde la puerta de acceso abierta en el lienzo inferior del muro perimetral se desplegaría a medida que se fuera ascendiendo y a través de las sucesivas cortinas de árboles, la perspectiva de los jardines, culminando en el xisto alto sobre el fondo del pórtico.

El pórtico es el frente de la casa. En un extremo está el triclinio, y en el opuesto una sala grande bajo cuyas ventanas hay un estanque. Detrás del pórtico, en torno a un patio con cuatro plátanos y una fuente, se disponen una alcoba, un comedor de diario y una habitación revestida de mármol con una fuentecilla en el centro, en cuyo techo y partes altas de los muros se han pintado ramajes y aves. Cerca de la sala grande se encuentran los baños. El conjunto de estas piezas forma el bloque principal del edificio. Junto a los baños nace una escalera que, subiendo la pendiente, conduce a tres habitaciones con vistas y orientaciones distintas, y a un criptopórtico que termina en otras dos. Más arriba, entre los viñedos, hay otra galería a dos alturas, situada en un cambio de nivel del terreno, orientada hacia el sur y con un salón a la griega en el centro; y aún más allá, tras otro comedor, una última galería, ésta abierta, que lleva hasta dos departamentos con varias habitaciones cada uno.

"Delante de estos departamentos, tan bien comprendidos y tan bellos, hay un gran hipódromo abierto por el centro, ofreciéndose por completo a la vista de los que entran (56); rodeándolo plátanos revestidos de ye-

dra. De esta manera, la copa de estos árboles está verde por su propia naturaleza y la parte inferior lo está con follaje extraño. La yedra corre en derredor de los troncos y ramas, y pasando de un plátano a otro, los enlaza. Entre estos plátanos hay boj es que a su vez están rodeados de laureles que unen su sombra con la de los plátanos. La pista del hipódromo es recta, pero al extremo cambia de figura y termina en semicírculo. Este hipódromo está rodeado y cubierto de cipreses que hacen la sombra más densa y oscura (57). Las alamedas circulares que hay fuera (porque hay muchas a uno y otro lado) (58), reciben luz muy pura y clara. Por todas partes se ven rosales y agradable sol modifica el excesivo fresco de la sombra. Al salir de estas múltiples alamedas circulares se entra en la recta, que tiene otras muchas a cada lado, separadas por boj es (59). Vese allí una pradera pequeña en la que el boj está recortado en mil figuras diferentes, algunas veces formando letras, expresando unas mi nombre y otras el del obrero. Entre estos boj es ves sucesivamente metas y manzanos, y esta belleza rústica en un campo que parece transportado de pronto a paraje tan cuidado, queda más realzada en el centro por plátanos que se cuida de mantener muy bajos por ambos lados. Desde allí se pasa a un espacio de acanto flexible y recortado, en el que también se ven muchas figuras y nombres que expresan las plantas (60).

Al extremo hay un lecho de reposo de mármol blanco, cubierto con un enrejado sostenido por cuatro columnas de mármol de Corinto. De debajo de este lecho brota agua como si la hiciese correr el peso de los que se acuestan; conductos muy delgados la llevan a una piedra ahuecada de intento, y de allí pasa a un recipiente de mármol, de donde sale tan imperceptiblemente y con tal medida, que siempre está lleno, y, sin embargo, no desborda jamás. Cuando se quiere comer en este sitio, se colocan los platos más fuertes en los bordes del recipiente y los más ligeros en vasos que flotan en el agua en derredor vuestro, teniendo estos vasos forma de naves o de pájaros. A un lado hay un surtidor que recibe en su fuente el agua que lanza; porque después de subir al aire, cae sobre sí misma y por dos agujeros unidos, baja y sube sin cesar. Enfrente del lecho de descanso hay una habitación, que le da tanto atractivo como recibe de él. En esta

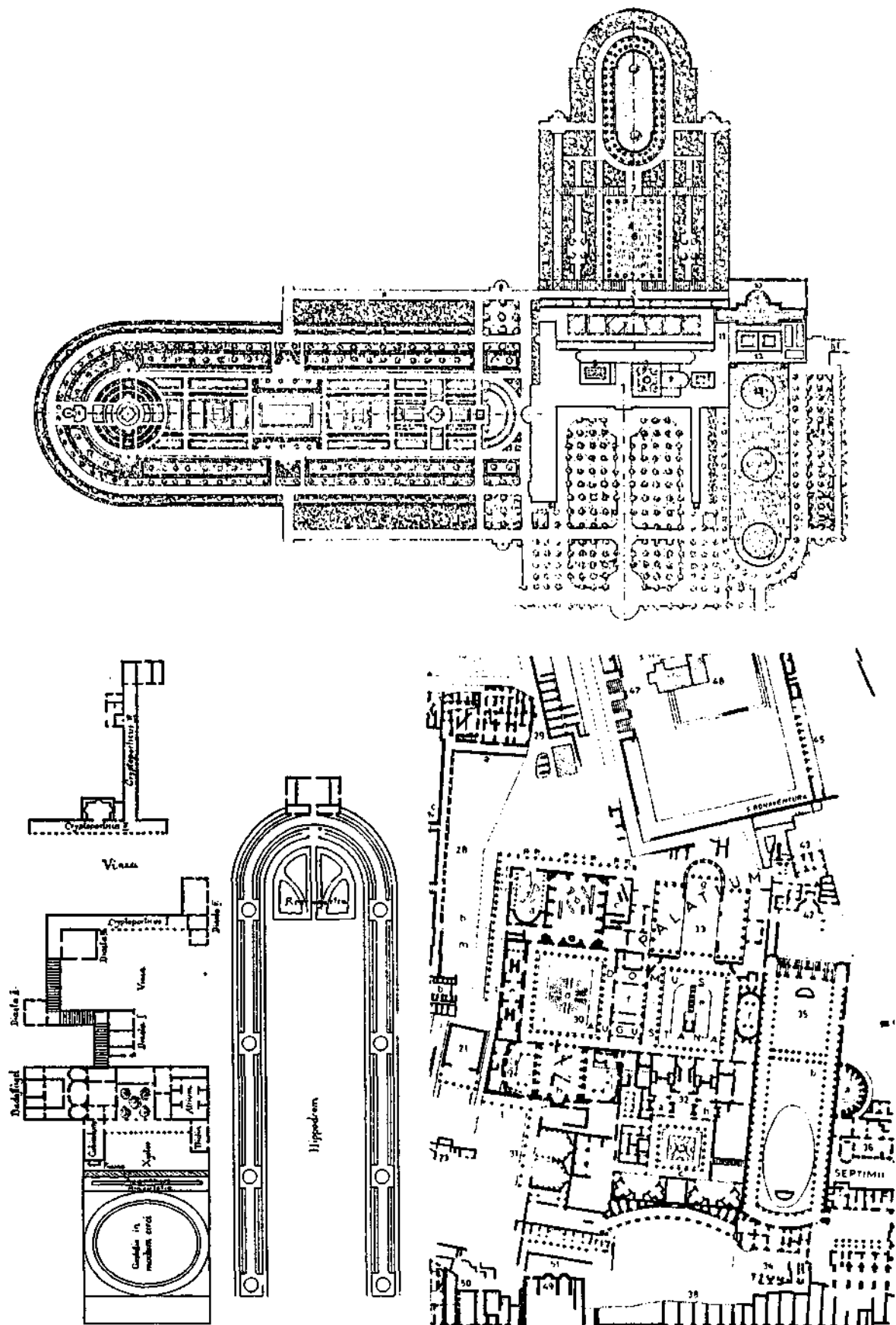


Fig. 26: La villa en Tuscanis de Plinio el Joven según la reconstrucción presentada por Gromort, con el jardín delantero arriba (4 a 7), el bloque residencial en torno a un atrio (2) y al patio de los plátanos (3) y el jardín en forma de hipódromo (8) a la izquierda de las galerías entre viñedos; a la derecha se encuentran los baños (12) y un juego de pelota (13).
Fig. 27: La villa Toscana según la reconstrucción de Gothein.
Fig. 28: La Domus Augustana en el Palatino con el 'estadio' o 'hipódromo' a un lado (35) (en Benevolo).

habitación resplandece el mármol y sus puertas y ventanas están rodeadas y como bordadas de follaje. Encima y debajo de las ventanas no se ve otra cosa que follaje. Al lado hay otro departamento pequeño que parece embebido en la misma habitación y que sin embargo está separado. En éste hay un lecho, y aunque este departamento tiene muchas ventanas, la sombra que le rodea le hace obscuro. Una hermosa parra le cubre con sus hojas y remonta hasta la techumbre. Exceptuando en los días de lluvia, que apenas se oye allí, puedes creer que te acuestas en un bosque. También hay allí una fuente que se pierde en el mismo punto en que brota. En diferentes sitios hay colocados asientos de mármol a propósito, lo mismo que la habitación, para descansar del paseo. Cerca de estos asientos hay fuentecillas, y por todo el hipódromo se oye el suave murmullo de los arroyos, que, dóciles a la mano del obrero, corren por canalitos a donde le place llevarlos. De esta manera, en tanto se riegan unas plantas, en tanto otras, y en ocasiones todas a la vez".

Según esta descripción la villa de Tuscis comprendía cuatro partes: el jardín delantero que asciende en una secuencia de espacios desde el pie de la colina hasta el pórtico de la casa; el bloque residencial, dispuesto en torno al patio de los plátanos, tras el pórtico que lo articula con el jardín; el conjunto de escaleras, galerías cerradas o abiertas a una o dos alturas, y pabellones o habitaciones agrupadas que, desde la parte posterior de aquél, trepan por la falda de la colina, emplazados en función del soleamiento y de las vistas; y el jardín en figura de hipódromo, posiblemente el tema que confiere alguna unidad a esos grupos de pequeñas construcciones dispersos entre viñas -'casa formada por muchos pabellones' la llama el mismo Plinio- que se asoman a su costado. Este singular jardín tiene algunos rasgos en común con el 'hortus' de la villa en Laurentium: en ambos un espacio central -ocupado allí por arboledas, aquí por estancias diversas- es circundado por un haz de paseos -dos en aquella, en ésta un número no determinado- y dominado desde un pabellón. Aquí, sin embargo, es probable que el hipódromo se ubicara en una depresión del terreno, de modo que las calles o avenidas perimetrales quedaran algo elevadas sobre la cota del plano llano central, y que la pérgola y

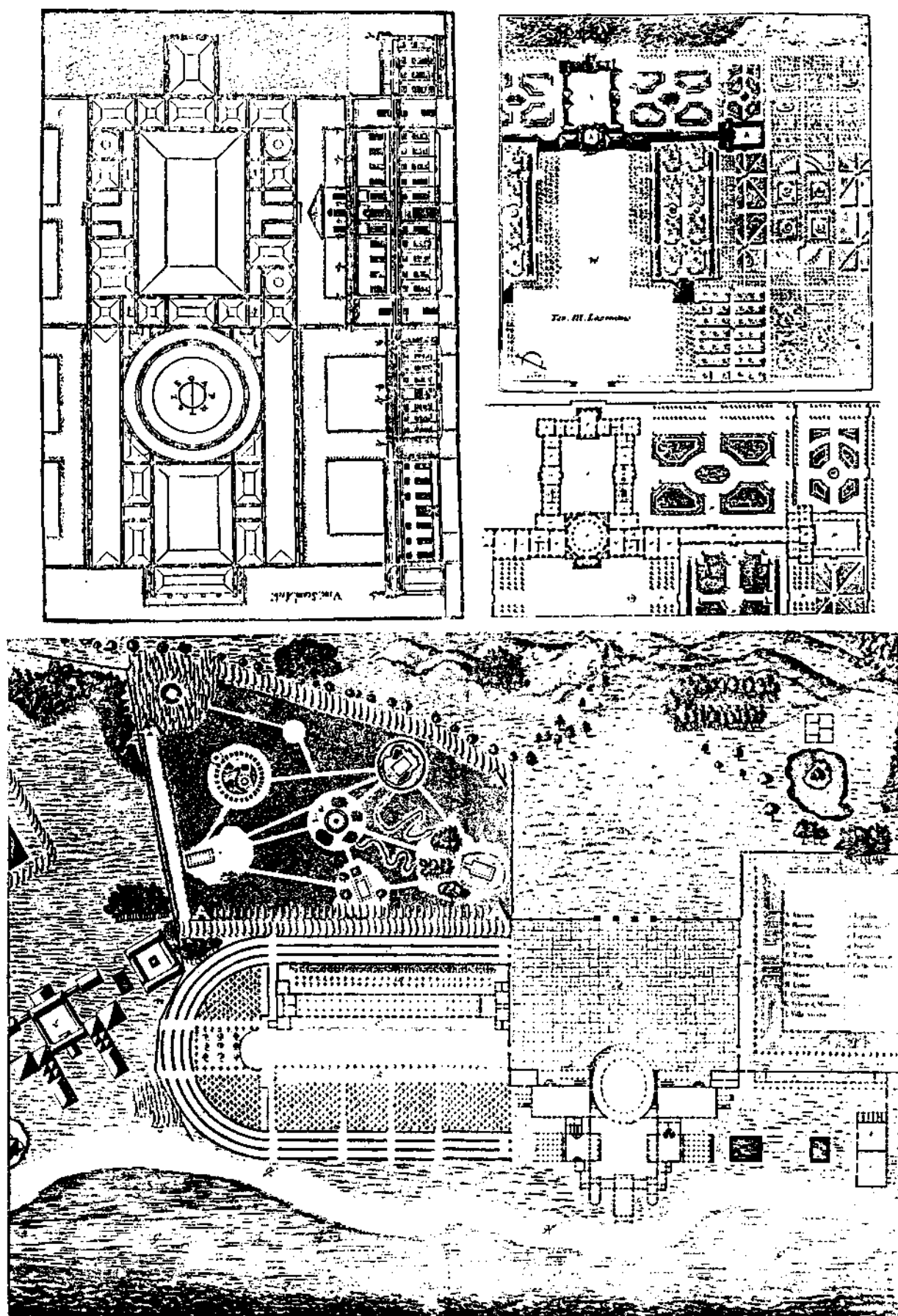
el pabellón cerrado dominaran todo el ámbito desde el punto más alto en el eje del semicírculo terminal. Si así fuera, el recuerdo del 'estadio' o 'hipódromo' de la Domus Augustana, la residencia privada de Domiciano en el Palatino, sería inevitable (61): un espacio de proporciones muy alargadas, curvado en un extremo y circunscrito por un pórtico a dos alturas, conectado por un pasadizo al plano inferior de las habitaciones privadas, en el cual se extendía un jardín formado básicamente por hileras o grupos de árboles entre dos estanques semicirculares extremos; tras el pórtico curvo había una estancia sobre el eje del recinto, flanqueada por otras que ocupaban una doble crujía cerrada por el muro recto que daba frente al Circo Máximo, mientras en el punto medio del lado largo exterior se añadía una gran exedra (62).

Tanto en la Laurentina como en la Toscana, a la formación poco compacta, aligerada por pórticos y patios, pero fuertemente articulada que constituye el núcleo residencial, vienen a añadirse agregaciones elementales de piezas volumétricas (pórticos, estancias y pabellones) o superficiales (los jardines), laxamente interconectadas por lo general, pero a veces combinadas entre sí -como en el xisto de la Laurentina- y otras aisladas y acabadas en sí mismas -en el hipódromo de la Toscana-, que se despliegan en un escenario natural (63). Próxima la una a la ciudad y de uso diario (invernal), alejada la otra en el campo y de uso estacional (estival), sobre terreno llano aquella y sobre el plano inclinado de una ladera ésta, al borde del mar la primera, tierra adentro al pie de las montañas la segunda, ambas se convierten desde el siglo XV en adelante, gracias a las detalladas relaciones de su propietario, en sendos paradigmas de la villa de la antigüedad (64).

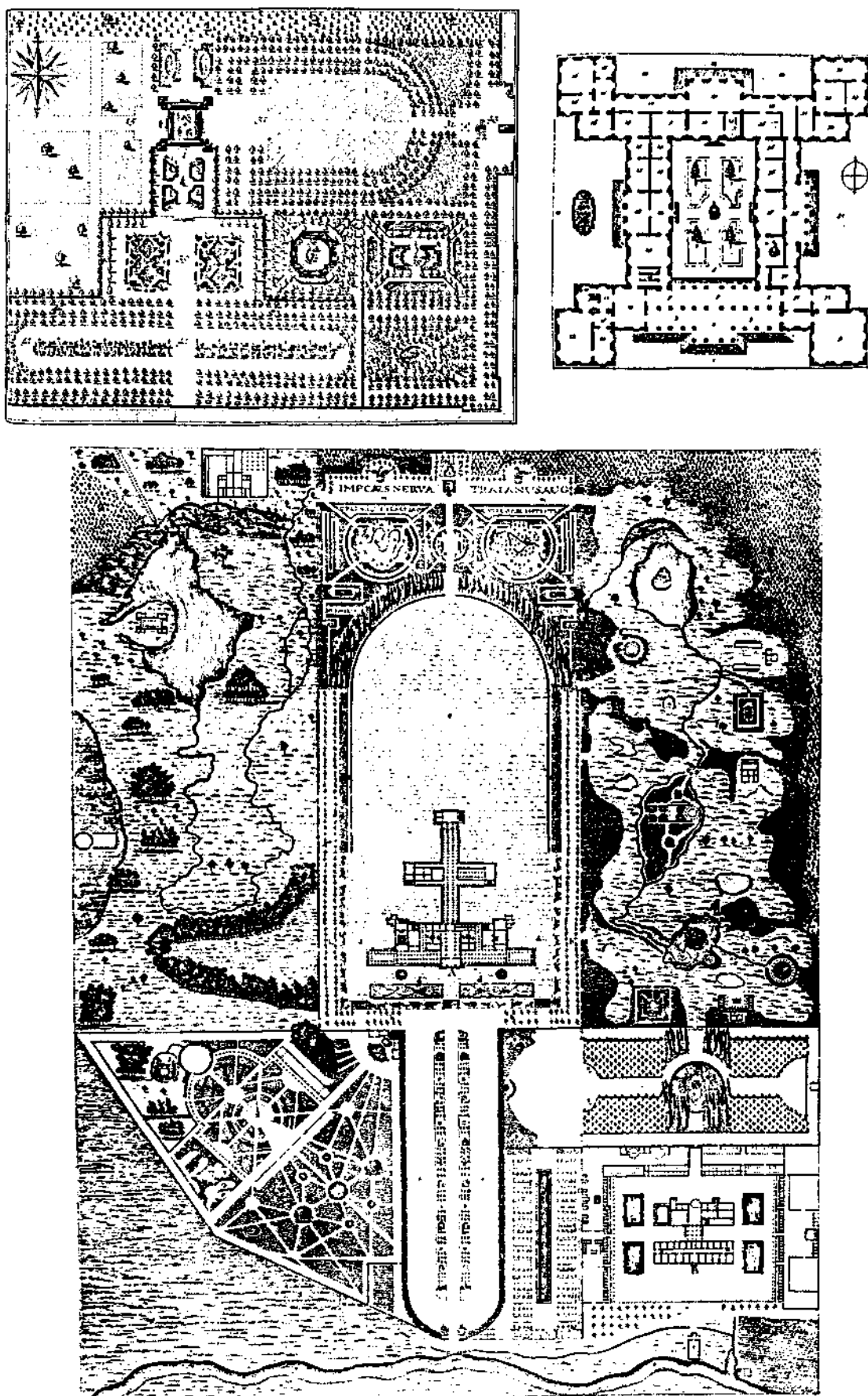
1.2. Alberti y la reinención del jardín clásico.

Referencias a las villas y a sus jardines no faltaban en las obras

conservadas de los literatos romanos, en las 'Cartas' de Cicerón, en las 'Sátiras' y 'Epístolas' de Horacio, en las 'Silvas' de Estacio y en los 'Epigramas' de Marcial. Múltiples observaciones de interés se hallaban asimismo en los escritos sobre materias agrícolas: no solo en el tratado de Varrón, ya mencionado, sino en el más antiguo de Catón y en los posteriores de Columela y Paladio, todos ellos preservados en manuscritos durante el medievo y publicados conjuntamente en Venecia en 1472 bajo el título de 'Rei rusticae scriptores' (65). Pero el carácter predominantemente técnico de éstos, atentos sobre todo a la transmisión de conocimientos acerca del cultivo de las plantas (66), y el poético de aquéllas, sujetas a los límites de la conveniencia literaria, no haría sino poner más de relieve a ojos del estudioso de la época la necesidad de disponer de descripciones que, más allá de los preceptos agronómicos y de los argumentos retóricos, arrojaran luz sobre los aspectos puramente compositivos. Constatada su ausencia en el texto de Vitrubio, era en las epístolas de Plinio donde mejor podía hallarse esta información con un grado aceptable de precisión y de exhaustividad (67). La eficacia operativa de estas páginas o, lo que es lo mismo, su capacidad para suscitar imágenes arquitectónicas, su poder evocador, radican, en efecto, en la puntualidad con que se enumeran, más que se describen, las piezas del conjunto. Pero la caracterización de los espacios internos se basa no tanto en sus atributos formales o en su uso, como en ciertas cualidades atmosféricas -la luz o la penumbra, las brisas, los ruidos o el silencio, los olores, la temperatura-, y en las vistas de paisajes, plantaciones o jardines que se recortan en sus muros; la caracterización de los jardines se hace, a su vez, a partir de los efectos producidos por la manipulación de los objetos naturales -la vegetación y su disposición regular, sus posibilidades combinatorias, su transformación topiaria, el agua y las distintas modalidades de su continuo fluir-, y su combinación con otros artificiales de índole arquitectónica; la de la villa en su conjunto, de la manera como se integra en el paisaje: su asentamiento en el terreno, su orientación respecto al sol y los vientos, su ubicación en función del panorama. En cambio, las indicaciones sobre relaciones de orden geométrico -axialidad, centralización, simetría, ortogonalidad, paralelismo- son bien escasas: las que aparecen se refieren



Figs. 29 a 32: La villa Laurentina en las reconstrucciones de Scamozzi (1615), Félibien (1695) y Castelli (1728).



Figs. 33 a 35: La villa Toscana en las reconstrucciones de Félibien (1695) y Castell (1728).

únicamente al núcleo central de la construcción; como imprecisas son las referidas a las articulaciones compositivas de piezas o grupos.

Como resultado de ello, al tiempo que estimulaban un acercamiento desde el plano de los valores ideales, los textos de Plinio proveían un repertorio de temas y motivos disponibles para ser utilizados aislada o fragmentariamente, pero hacían imposible una interpretación canónica, una reconstrucción cerrada -en el supuesto de que tal cosa pudiera considerarse deseable, e incluso posible a partir de cualquier descripción literaria- de los organismos descritos (68). "Una estructura en la que los elementos geométricos están relacionados [solo] topológicamente parece insatisfactoria o, incluso, caótica", observa Norberg-Schulz (69). Ahora bien, para un arquitecto del renacimiento no podía ser concebible que las villas de la antigüedad no tuvieran un orden legible, y por tanto transmisible por vía escrita, o dicho con otras palabras, no podía ser concebible que las lagunas de los textos plinianos no fueran tales. Ackerman lo ha señalado: "Los arquitectos renacentistas hubieran quedado desorientados si hubieran descubierto que las villas romanas no eran clásicas. Gran parte de los modelos antiguos (de los cuales no se conocía ninguno antes del descubrimiento de Pompeya) ni estaban organizados simétricamente a lo largo de un eje, ni estaban integrados y proporcionados racionalmente, como suponía su idea de antigüedad" (70). Por tanto, las descripciones de las cartas a Galo y a Apolinar hubieron forzosamente de ser tomadas como textos abiertos a los que el mismo lector debía dotar de su particular coherencia, o mejor aún, como compendios de invenciones antiguas de las que era dado extraer sugerencias y hacer citas en las nuevas villas, construidas tal como podía suponerse que fueran las de los tiempos clásicos.

Por otro lado, la confrontación de los textos antiguos con las ruinas, con ánimo de poner a prueba el grado de verosimilitud de aquellos, y de facilitar la interpretación de sus pasajes oscuros, la corrección de sus inexactitudes y la superación de sus omisiones -pero también para acopiar nueva información que permitiera ampliar el campo de conocimientos de la arquitectura antigua-, tal como era práctica habitual en la época,

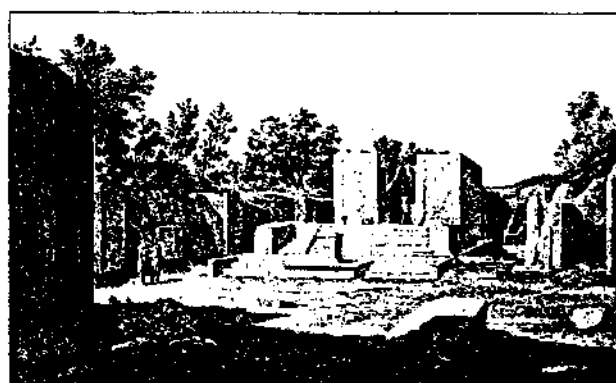
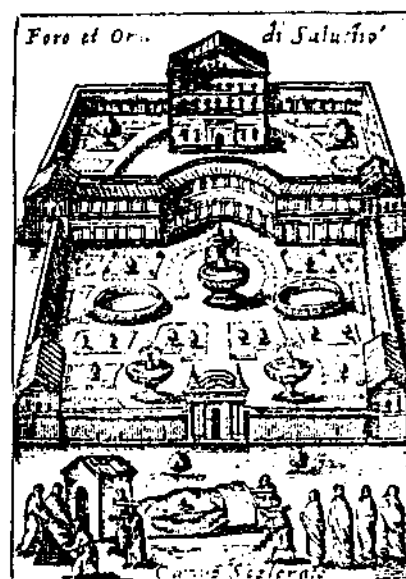
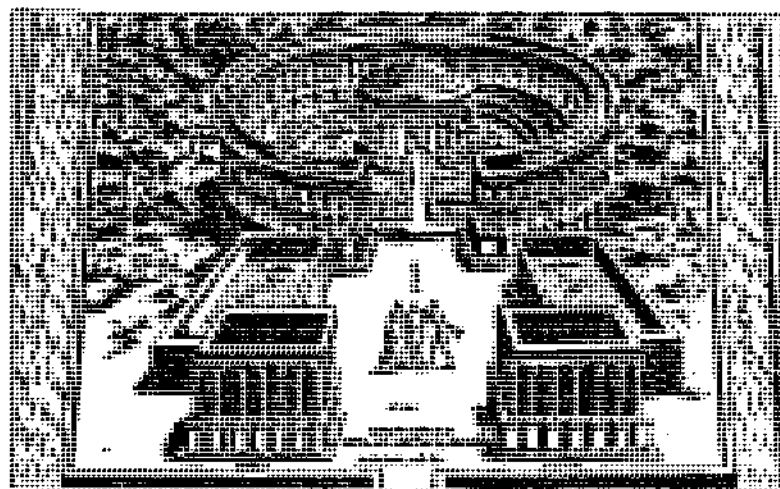


Fig. 36: El 'ornithon' de Varrón según un grabado de Lauro.

Figs. 37 a 39: El jardín de Salustio en un grabado del siglo XVI y sus ruinas en sendos grabados del XIX.

Fig. 40: Ruinas de villa Adriana en un grabado del siglo XIX.

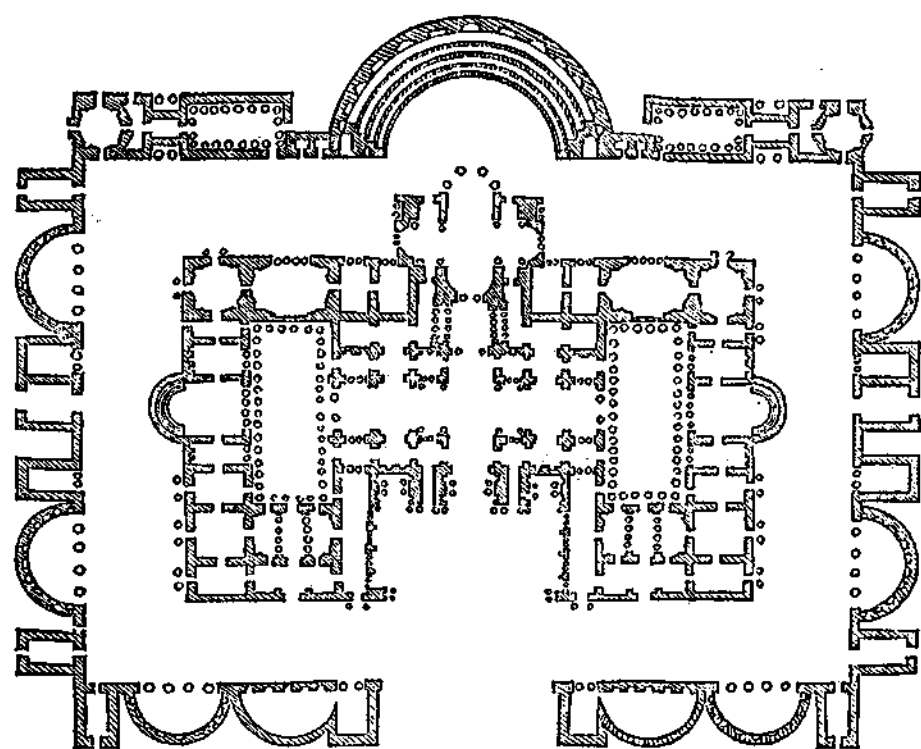
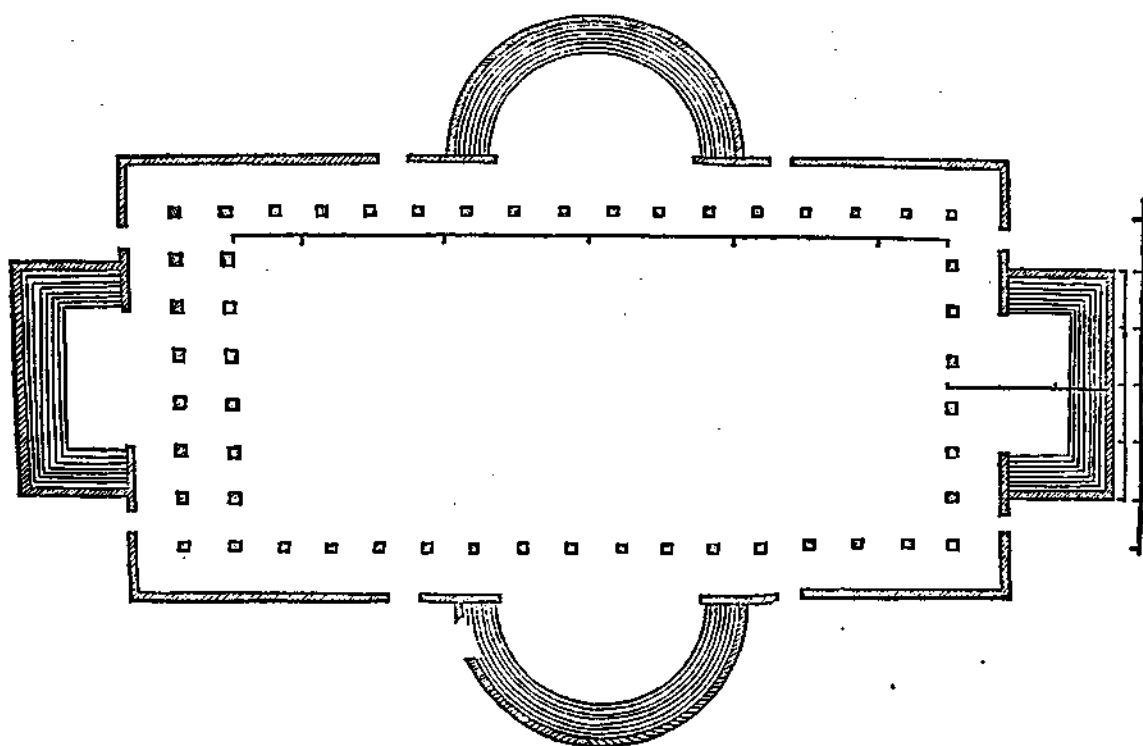
podía resultar en este caso procedimiento de poca utilidad. Aunque la afirmación de Ackerman sobre el desconocimiento de los modelos de las villas antiguas debería ser matizada (71), parece cierto que la información disponible en la época sobre sus restos era, cuando menos, imprecisa y fragmentaria. A las dificultades de interpretación que presentarían las ruinas de unas construcciones organizadas de modo tan distinto al que para una mentalidad de la época cabía esperar, debe añadirse que, en la medida en que aquéllas se encontraban semienterradas -y ésta debía ser una circunstancia bastante común-, la sistematización de los planos de suelo de los espacios exteriores -dato muchas veces fundamental para entender la configuración de un jardín- quedaría velada, y asimismo oculto cualquier dispositivo acuático que sobre ellos pudiera encontrarse. Por lo demás, de un jardín antiguo podían perdurar restos de cuanto fuera obra de fábrica: pórticos, pabellones o muros a la vista, además de los suelos, terrazas o plataformas, lechos de estanques y fuentes que yacieran bajo tierra; esto es, obra inerte, pero no obra vegetal. La falta de cuidados y de renovación de las especies vegetales implica, puesto que se trata de organismos vivos, no su ruina, sino su completa extinción. Tantos siglos después de su erección, los restos de las villas romanas no podían ofrecer datos fehacientes sobre los componentes vegetales de sus jardines, la organización original de los mismos, ni sus resultados formales (72).

En una situación en la que, estando negada hasta ese punto la posibilidad de recabar el testimonio de las ruinas, resultaba obligado atenerse casi exclusivamente al de las fuentes literarias -y a un repertorio muy restringido de ellas-, ¿hasta dónde pudo llegarse en el intento de recuperación del jardín antiguo?. Para poder determinarlo con alguna exactitud, será preciso averiguar en los textos de los tratadistas -en Alberti, de nuevo, en primer término- el modo en que se sentaron primero, y se desarrollaron después, las bases teóricas del nuevo jardín.

En Virgilio parece encontrar Alberti una justificación mítica de

la vida retirada en la villa, cuando trae a la memoria aquel pasaje de la Eneida según el cual "la casa del padre Anchises estaba en lugar apartado y cubierta de arboles, entendiendo que las casas de los principales por causa suya y de la familia convenia que estuviessen muy lexos de la obscuridad del vulgo, y trapala de los officiales, assi por las demas cosas, como por las delicadezas y commodidades de los espacios, huertos, y recreaciones" (73). Discute de Cicerón precisamente su deseo de tener los jardines en lugares frecuentados (74); de Terencio recoge la necesidad de un equilibrio entre la vida de campo y la de ciudad, y de Marcial, a renglón seguido, el elogio implícito de la virtud tonificante de aquélla (75). Pero cuando cita a Plinio el Viejo, a Catón, Varrón y Columela lo hace a propósito de cuestiones como la época buena para el corte de los árboles, o las cualidades de las aguas y los vinos según las tierras de que procedan (76); de Varrón, no obstante, hay una referencia, aunque no explícita, a la cúpula del pabellón del 'Ornithon' de su villa en Casinum (77). A Plinio el Joven solo en una ocasión se le menciona, y es a propósito del modo de evitar los ruidos exteriores en los dormitorios, reseñando el pasaje de la carta a Galo en que habla del pabellón retirado en el extremo del xisto al que no llegaban voces, ruidos, ni luz siquiera (78); sin embargo, como se verá más adelante, hay otros datos recogidos en Plinio más directamente relacionados con el jardín, pero de los que no se hace explícito su origen.

De Vitrubio toma el tratadista lo que dice acerca de las palestras griegas, la última frase en particular: "y avia ordenes de assientos y portales que rodeavan una area verde vestida de yervas y flores"; aunque las presenta más como lugar de discusiones filosóficas que de ejercicios deportivos (79). A los pórticos se refiere cuando habla de los 'passeaderos', pero no los considera ligados a teatros y templos como Vitrubio, sino construcciones autónomas que servían tanto para los ejercicios de los jóvenes como para el paseo de los ancianos: "aquella misma plaza -dice refiriéndose al espacio central abierto- unos la enlosavan con marmoles y azulejos, otros oponian a la vista cosas verdeantes y lo hinchian con murta, junipero, cedro, y cypreses" (80). Menciona en diversos pasajes



Figs. 41 y 42: Los pórticos o paseaderos y las termas romanas según Alberti, en la edición veneciana del tratado de Cosimo Bartoli (1565).

bosques, sagrados o no: el dedicado a Júpiter en Ceraunia (Epiro) (81), el que estaba junto a la Academia (82), la selva de laureles plantada por César (83), el plantado por Alejandro Severo junto a sus termas (84), y el paseo entre cipreses citado por Platón entre Knosos y el santuario de Júpiter (85). Da noticias del mausoleo de Augusto "fabricado de piedra marmol quadrada y cubierto de arboles de hoja perpetuamente verde" (86), y del enterramiento de Ciro en Pasargadas en medio de un bosque florido (87). Y al describir la disposición de las termas, hace mención expresa de los jardines -que llama xistos- existentes en los patios porticados, pero no de los que había en los espacios abiertos perimetrales del períbolo, aun sabiéndolos dedicados a juegos y carreras (88). En cambio, cuando trae a colación la villa Adriana -la única de la antigüedad que identifica inequívocamente- y la Domus Aurea, lo hace a partir de referencias librescas, para señalar, a propósito de las diversas partes de la primera, cuánto realza un lugar lo apropiado del nombre que se le impone (89), y como ejemplo la segunda de ostentación y lujo injustificado y condenable (90); pero sin añadir una sola palabra sobre la disposición y las cualidades de los edificios y jardines que las componen.

En resumen: Alberti toma nota de las observaciones de los literatos sobre las villas, o más bien, sobre la vida en las villas; conoce a fondo a los autores de temas rústicos -excepto Paladio-, de los que, sin embargo, no le resulta posible extraer indicaciones sobre el jardín; tiene noticias de diversas clases de jardines antiguos, pero solo las minuciosas descripciones de las termas y de los pórticos indican la probabilidad de un conocimiento directo de los restos de sus fábricas; y por último, no parece disponer, salvando la de Plinio, de información útil sobre la organización y partes de las villas de la antigüedad.

Tales dificultades no le impiden, sin embargo, guiado por el raciocinio, sentar algunos principios acerca del sitio y del modo en que se han de construir las de su tiempo: "Hase de edificar -dice refiriéndose a las casas de campo, sin distinguir todavía entre las de los campesinos y las de los nobles- en medio del campo en las rayzes del monte, en region

llena de agua, abrigada y saludable, y en parte saludable de la region" (91). Y ya en este párrafo se perciben los ecos de Plinio, cuya villa Toscana está situada en la parte inferior de la colina, protegida del litoral pestilente por el Apenino, en región de clima benigno y de fértiles tierras por las que corre el agua sin estancarse. Hojas más adelante se precisan más estos criterios: "Las habitaciones de los nobles querria yo que occupassen lugar en el campo, no el mas fertil sino el mas digno..." (92). aquí radica la diferencia en cuanto a ubicación entre la casa del labrador y la del señor; porque si la primera ha de estar inmediata a las tierras de labor, la segunda debe más bien dominarlas, e incluso, al ocupar con los jardines extensión considerable, apartarse por causa de mayor economía a tierras menos productivas o de más difícil cultivo, como las de las laderas o cumbres colinares.

Y sigue: "...desde donde muy libremente se tomen la commodidad y deleyte del fresco, del sol, y de la vista, que de faciles las entradas azia si desde el campo, que reciba en honestissimos espacios, el huesped que viene sea visto, y vea la ciudad, pueblos, mar, y estendida llanura, y las cumbres conocidas de los collados y montes, las recreaciones de los jardines, pesquerias, y los regalos de las caças tengan las puestas debajo de los ojos" (93); palabras con las que se está sugiriendo, por razones de dignidad, de salubridad y de vistas, una posición elevada. En ello no desmiente el tratadista lo que ya había dejado establecido en el primer libro: "Pero en ningun lugar se pondra el edificio, cualquiera que el sea, mas incommoda y indecentemente que quando estuviere escondido dentro de valle, porque para dexar lo demas que esta en la mano, el tal estara escondido sin ninguna dignidad, y quitada toda recreacion de la vista no terna gracia alguna" (94). E insiste líneas más abajo: "Assi que sera la forma del lugar digna y de recreacion, que no estuviere baja y como hundida, sino muy alta, y muy atalayadora, y en donde se mueva el ayre alegre, y con algun continuo espiritu" (95), reafirmando lo que ya aconsejaba Vitruvio: elegir para la casa de campo -como para la fundación de la ciudad- el lugar sano, es decir, el elevado, de clima templado y alejado de lagunas pantanosas (96).

Otra condición debe cumplir, por lo que al sitio respecta, la villa campestre: "La granja me parece que se ha de tener en aquella parte del campo que sea mas conveniente a las casas del señor que estan en la ciudad. Dize Xenophonte, que a la granja se ha de yr a pie por causa de exercicio, y bolber a cavallo. Sera pues no muy apartada de la ciudad" (97); aseveración que se matiza poco después: "Tampoco se ha de tener la granja en lugar muy frequentado, ni muy llegada a la ciudad, ni al camino real, ni al puerto donde se allegue el numero de los navios, sino assentarse ha aptamente donde no falte el deleyte destas cosas, ni se moleste mucho la hazienda, con la frecuencia de los huespedes que passan" (98). Obsérvese como ha cambiado desde los tiempos de Plinio la apreciación de la distancia: la Laurentina, no digamos la Toscana, estaba mucho más lejosa de Roma de lo que a Alberti le parece conveniente en el día no ya para una villa suburbana, sino para una campestre. De los jardines o villas suburbanas dice a su vez: "Y agradanme las cosas vezinas a la ciudad, y los lugares donde con facilidad os podays retirar donde os sean licitas las cosas que se os antojaren"; para terminar: "...el estar el lugar propinquo a la ciudad harale muy celebrado, y tambien la calidad del camino, y el deleyte de la region" (99).

En efecto, el camino que lleva hasta la villa debe reunir también ciertas condiciones: "Querria que a esse lugar el camino suba con cuesta suave, de suerte, que engañe a los que van hasta tanto que sientan el aver subido, no de otra cosa que de mirar a la redonda el campo desde lo alto del lugar" (100). Plinio decía en la carta a Apolinar: "La colina se eleva en tan suave pendiente, que ve uno que ha subido, sin haber sentido que subía" (101); y en la carta a Galo: "[Desde el camino] la vista por todas partes es muy variada" (102). Lo mismo se pide para la villa campestre: "Sera el camino no muy difficultoso, ni impedido, sino antes sera muy aparejado y opportuno para yr y hazer se llevar en invierno y verano. Ahora querays hazer esto por via de carreta, o de vuestros pies, o por ventura en navio" (103); agregándose: "y aprovechara mucho si no estuviere [el camino] muy apartado de la puerta de la ciudad, sino antes muy cerca, para que mas commoda y dessembaraçadamente sin grande aparato de vestiduras,

y sin registro del pueblo podays con vuestra muger y hijos yr a menudo a la ciudad y a la granja" (104).

Se concluye, pues, que el sitio ha de estar algo levantado -también el de la villa suburbana-, vecino a la ciudad el de ésta, no demasiado alejado el de la campestre, y con camino de no mucha pendiente, bien dispuesto y de agradable paisaje en derredor, que haga fácil el ir y venir entre villa y ciudad. Ahora bien, hechas estas previsiones ¿cómo disponer la villa en altura, bien sea en la cumbre de una eminencia o en su falda?. En el libro I quedaban especificadas las posibles posiciones del área: "Si se puaiere en lugar costeadado hase de mirar que las cosas de arriba no impelan con molestias de apretura, o que las cosas de abajo si por ventura se mueven no trayan a ruyna las demas" (105); para evitar lo cual es aconsejable "cortar una parte de lo alto, y hazer poyo en la parte costeadada" (106). Ahora bien, "si la area estuviere en la cumbre de monte, o se le ha de poner poyo por alguna parte, o se ha de allanar derribando la altura de lo levantado del monte" (107). En ambos casos se trata de conseguir un plano horizontal firme y capaz sobre el que levantar la edificación. Pero unas líneas más abajo se desliza una observación de gran interés para completar lo dicho: "Adverti tambien que los architectos antiguos no se contentaron con un solo escarpe junto a su sitio, sino que quisieron que a muchas como gradas estuviessen affirmadas todas las rocas hasta las bajas rayzes del monte, el consejo de los quales pienso que en ninguna manera se ha de tener en poco" (108). Establecer una serie de muros de contención que impidan movimientos de tierra quiere decir escalonar el terreno en pendiente de la ladera, dando lugar a una sucesión de plataformas horizontales o terrazas hasta el pie de monte; sobre la mas alta de ellas podría estar la casa de villa, mientras las restantes serían muy apropiadas para instalar los jardines. Sin embargo, estas posibilidades que se deducen de su propio planteamiento no parece que fueran vislumbradas por el tratadista.

Arreglado así su asentamiento, la casa "estará bien a la vista", como dice respecto a la de campo la versión italiana, en un paso no bien

entendido por el traductor castellano (109). Al referirse a la villa suburbana el tratadista es más explícito: "Deleytara ay la edificacion, si luego que salen de la ciudad se les offreciere, para que toda la vean alegre como que mueve y aguarda a los que alla van, y por essa razon -insisterria yo que estuviesse algo alta" (110). De modo que la casa, por lo mismo que domina desde su altura las tierras circundantes, deberá ser visible como término del recorrido mientras se camina hacia ella. "Demas de esto toda la facie de las casas, y toda la massa (lo qual en todo edificio acsrrea mucha gracia) querria yo que por toda parte fuesse illustre y mas vistosa..." (111); nótese la distinción entre las caras del edificio (sus fachadas) y el volumen sólido, congruente con su condición de edificio aislado, visible desde todos los ángulos. Continúa: "...y que de cielo muy espacioso reciba mucha luz y mucho sol, y mucho fresco saludable. No querria que por alguna parte se mirasse algo que offenda con sombra triste" (112).

Ciertamente la abundancia de luz contribuye a que la casa presente aspecto alegre; pero lo que colateralmente viene a plantearse es la cuestión de la orientación. Puesto que el sol no puede dar en todas las caras del edificio, dedúcese que habrá de hacerlo sobre todo en la que se presenta a la vista de quien llega: queda claro, al menos, que la fachada delantera no debe ocupar el costado norte. Otra cuidadosa advertencia reduce más el abanico de posibilidades: "Y es cosa honesta tener la graja hazia aquella parte de donde los rayos de la mañana no sean dañosos a los ojos de los que alla van, ni los soles de la tarde molesten a los que buelven a casa" (113); lo cual, aparte de indicar hasta qué extremo ha de procurarse la comodidad del caminante, implica que la villa no podrá tampoco encontrarse hacia oriente, esto es, mirar hacia occidente. Ambos requisitos vienen a coincidir con el consejo tomado a los antiguos por el que queda fijada la mejor orientación: "Dize Marcial, que las ventanas puestas al Mediodia en los tiempos del invierno admiten puros soles y dias sin obscuridad. Y el portal -y en consecuencia la entrada- les parecio a los antiguos ponerle azia el Mediodia, porque con el estio rodeando el sol por mas alto circulo no meta los rayos, pero en invierno si" (114). Señala-

lada la sur como orientación más conveniente, da paso el tratadista a renglón seguido, como si de dos cuestiones inseparables se tratara, a una serie de observaciones muy precisas sobre las condiciones del panorama: "Las vistas de los montes que estan al Mediodia, porque por aquella parte que son vistos estan cubiertos de sombra, y porque blanqueando el vapor de aquel cielo se hacen oscuros no las dan muy agradables si estan lexos. Pero los mismos si estan mas cercanos y caai cayendo sobre la cabeça dan noches de elada, y las sombras muy frias, pero en lo demas son muy agradables desde cerca, y por ponerse entre los vientos del Mediodia son muy provechosos". Y así sigue, mezclando con los argumentos de orden visual otros climáticos, y pasando luego a los montes que están al norte, al este y al oeste, distantes o próximos, así como a los ríos, los lagos y el mar (115).

Con esto se da al lector por enterado de lo principal de cuanto atañe a la elección del lugar, la dispoación o arreglo de los terrenos y la colocación de la casa. Es el momento de tratar de los espacios exteriores de la villa y de sus jardines en particular; en los cuales, puesto que están abiertos a todos, propone Alberti imitar los de las casas de los príncipes, y así: "avra delante de la puerta espacios grandes para los coches y carreras de los cavallos, que sean mas largas que un tiro de dardo o saeta de los mancebos. Y dentro de las puertas principales que tambien son de muchos, no falten passeaderos donde llevarse, y nadaderos y areas, assi verdes como secas, y portales y medios cercos, en los quales en el invierno se lleguen los viejos a conversaciones a los agradables soles, y la familia passe el dia de la fiesta, y en el estio gozen de la sombra" (116). Esto se dice al hablar de las villas campestres; respecto a las suburbanas ya se vió más arriba que comprendían prados floridos campos soleados, frescas arboledas, así como fuentes, arroyos y estanques (117). Ambas enumeraciones, hechas sin pretensión de exhaustividad, no han de tomarse como incompatibles entre sí. Como ocurre respecto a la mayor parte de los aspectos tratados hasta el momento, tampoco en lo relati-

vo a los componentes del jardín plantea Alberti diferencia alguna entre las dos clases de villas. Por eso, cuando en el capítulo IV del libro IX emprenda una descripción pormenorizada de aquél, habrá de entenderse la misma como válida para los de ambas (118).

La descripción comienza refiriéndose genéricamente a las plantaciones y los porticados de los jardines, y a un prado de figura no determinada por el que corre el agua que mana en diversos puntos del mismo (119). Pero pronto empiezan a identificarse elementos más estructurantes: calles terminadas, esto es delimitadas, con plantas de hoja perenne (árboles o arbustos) (120); otras cubiertas con emparrados sostenidos por columnas marmóreas de orden corintio (121); hileras de árboles "con intervalos iguales, y con angulos correspondientes, como dizen puestos con cordel", o más bien, como explicitan el texto italiano y la transcripción latina, a tresbolillo, esto es, formando una malla diagonal (122); "y demas de esso circulos y medios circulos, y las descripciones que se apruevan en las plantas de los edificios de laurel, de cedro, de enebro, abraçandose entre si con los ramos" (123). Difícilmente puede pasarse por alto la importancia de este último aserto, puesto que en él, al reconocerse como aplicable a los jardines cuanto se dice en el tratado respecto a las figuras geométricas y a las reglas sintácticas que son de uso en las plantas de los edificios, viene a afirmarse la identidad sustancial entre el trazado de aquéllos y el de éstos.

Serán así de aplicación las recomendaciones del libro I sobre la figura del área: "De las areas una es angular, y otra es circular: de las angulares una se encierra del todo con lineas rectas, y otra con rectas y flechadas mezcladamente... Que aya una cierta variedad en los angulos, en las lineas, y tambien en qualesquiera partes, y no muy a menudo, ni muy raras del todo, sino puestas para el uso y gracia, de tal suerte que correspondan [los enteros] a los enteros, y los iguales a los iguales. Usan muy commodamente de los angulos rectos, pero de los angulos agudos aun en las muy pequeñas y despreciadas areas nadie uso, sino forçado y constriñendole la razon y modo de los lugares o de las areas dignas. Los

angulos obtusos tuvieronlos por harto decentes, pero en estos guardaron que en ninguna parte fuesen desiguales en numero", etc. (124). Lo será también esa llamada a la diversidad y a la articulación espacial contenida en la sucesión de estancias enunciadas en el mismo libro IX: "Vayase de estancias quadrangulas a las redondas, y de las redondas otra vez a las de angulos, y desde estas se de paso a aquellas que ni todas redondas, ni tampoco se cierran de lineas todas derechas" (125). Y, consecuentemente, serán asimismo de uso en los jardines aquellas observaciones sobre la partición (126), las proporciones (127), la correspondencia entre las partes y la armonía de las partes y el todo (128), esparcidas por diversos lugares del tratado.

Este es uno de los principales argumentos que fundamentan la estimación del jardín como género arquitectónico: el jardín se traza como se traza un edificio. Ahora bien, este trazado no se materializa luego en muros de fábrica, sino en muros vegetales "de laurel, de cedro, de enebro" (129); materiales que permiten incluso cubrir las estancias así formadas curvándose por arriba y "abraçandose entre si con los ramos" (130), como dice Alberti. Encarece, por otra parte, el tratadista que no falten "cypresses cubiertos de yedra", y que se planten setos de boj, pero en lugar protegido (131) "porque con cielo descubierto, y viento, y (principalmente) con el rocío de la mar se daña y marchita", se declara complacido por la antigua costumbre de escribir los nombres de los señores recortándolos en el boj o en hierbas olorosas (132); tres recomendaciones tomadas de Plinio: de la descripción de la villa Toscana la primera y la última, la intermedia de la Laurentina (133). Pero también pide que se ponga "el jardín muy verde con yervas raras y que sean de estima entre los medicos", y que se formen setos de rosales entrelazándolos con avellanos y granados (134); y no parece que sean estos avisos tomados de los antiguos, sino de una tradición bien reciente, quizás aun viva, igual que aquel que recomienda plantar la murta o mirto en lugar abrigado, es decir, soleado, contra el consejo de Teofastro (135).

Además de estos ornamentos vegetales, no desdeña Alberti la introduc

ción en el jardín de acentos plásticos de muy diferente orden: estatuaria bufa (136), vasos de piedra que "son ornamento en las delanteras" de las fuentes (137), así como escenas pictóricas del género que representa la vida de los agricultores, que "convendra principalmente a los jardines, y huertos, porque es la mas alegre de todas" (138). "Alegramonos -dice- en grande manera de nuestros animos quando vemos pintados deleytes de regiones, y puertos, y pesquerias, y choças, y nadaderos, y juegos de labradores, y cosas floridas, y llenas de hojas" (139); palabras que recuerdan vivamente las de Vitrubio referidas a los 'paseos' -pórticos de jardines, probablemente- en los que se pintaban "países copiados al natural de varias vistas" (140). También da noticia Alberti de grutas, órganos hidráulicos e incluso fuentes, llegando a precisar en las primeras la formación de las paredes interiores por aplicación de 'pómez viva', cera verde o conchas marinas (141); pero no liga expresamente ni unas ni otros a los jardines actuales, a pesar de la vinculación a ellos que su repetida aparición posterior deja fuera de duda, limitándose a referirlos a la antigüedad romana.

Todo ello es prudente, aún en contra de la opinión de Demócrito -como explica el tratadista-, que sea cercado con fábrica de piedra "porque se ha de mirar por el daño de los bulliciosos" (142). Obsérvese que no se hace referencia, por ejemplo, al seto alto que oculta los muros de fábrica en el jardín delantero de la villa Toscana de Plinio (143), terminación apropiada para un jardín con cierto grado de refinamiento; ese escueto cerramiento de piedra, aparte su sentido práctico, es otro indicio de la forzosa dependencia de los planteamientos de Alberti respecto a los materiales del jardín medieval, presente y operante todavía en su país y más aún en el resto de Europa. Otras muestras de ello se han observado ya, referidas al aprecio por los lechos de hierbas y los setos floridos; por otra parte, elementos de raigambre clásica como los emparrados o las piezas topiarias -aunque sin llegar a la formación de nombres- no eran ajenos a la tradición medieval. Pero incluso ese prado por el que corre el agua con que se abre la descripción del jardín, y ese cierre murado con que termina ¿no son acaso reminiscencias muy próximas del prado flori-

do y de la cerca, dos componentes indispensables del 'hortus conclusus', el jardín cercado del medievo?.

1.3. La presencia de la tradición medieval.

"Debe cubrirse todo el terreno con un césped tupido de hierba florida -decía Alberto Magno ya hacia 1260, al describir en su 'De vegetabilibus' un jardín de recreo o 'viridiarium'-. ... Cuidese de que el prado sea de tamaño bastante para que a su alrededor, formando cuadro, pueda plantarse todo género de hierbas aromáticas, ... y de igual manera toda suerte de flores... Entre estas hierbas y el césped, en el perímetro cuadrado del prado, haya un banco alto de hermoso césped florido; y en alguna parte de en medio prepárense asientos... También en el prado, para prevenir el calor del sol, plántense árboles o dispónganse parras, de modo que el césped, protegido por sus hojas, tenga deliciosa y fresca sombra... Más allá del prado puede haber gran diversidad de hierbas medicinales y aromáticas, no solo para deleitar el olfato con su perfume, sino para estimular la vista con la variedad de sus flores y causar admiración a quienes las miren por la de sus formas... No debe haber árboles en medio del prado, antes bien, déjese a su superficie gozar del aire libre porque éste será de tal modo más saludable... Haya en medio, si es posible, una fuente de agua clara en un cuenco de piedra, porque su pureza es muy placentera. Déjese el jardín abierto hacia el norte y el este, puesto que esos vientos traen salud y limpieza; debe estar cerrado a los vientos opuestos del sur y el oeste, habida cuenta de que su turbulencia acarrea inmundicia y enfermedad..." (144).

Esta descripción fue reproducida en términos casi literales en los primeros años del siglo XIV por Pietro Crescenzi da Bologna en el libro VIII de su 'Opus ruralium commodorum' (145), cuando escribe acerca de lo que llamaba "pequeños jardines de hierbas"; pero al ocuparse después de

los "jardines para las gentes de condición media" y de aquellos "de los reyes y otros señores ilustres y ricos", añadió algunas observaciones propias: "Rodéense con fosos y setos de espinos o rosas... -dice refiriéndose a los primeros-, márquese con un cordel un espacio amplio, donde deben plantarse árboles en hileras... separadas entre sí 20 pies más o menos, según el gusto del propietario. En las hileras los árboles deben espaciarse otros 20 pies los grandes y 10 los pequeños. Pónganse vides de varias y agradables clases entre los árboles... Debe haber también pérgolas en la parte más conveniente, hechas a modo de casa o pabellón". Y para los segundos prescribe al comenzar su exposición: "Elíjase un lugar llano, no pantanoso, ni cerrado al soplo de los buenos vientos, y en el que corran manantiales..., y ceñido por muros tan altos como convenga..." (146).

En estos párrafos se encuentran no pocos de los elementos que Alberti retomará siglo y medio después en la definición del nuevo jardín. La obra de Crescenzi, una completa recopilación de los conocimientos de la época más floreciente del jardín medieval (147), basada no solo en los escritores coetáneos, sino en los cuatro tratadistas romanos de materias rústicas conocidos, y también, al parecer, en fuentes islámicas (148), tuvo amplia difusión en la parte occidental del continente, manteniendo su vigencia cuando menos hasta finales del XV, como demuestran sus repetidas impresiones en lenguas diversas a partir de la latina de 1471 (149). Ahora bien, no todas las variables del jardín de los siglos XIII y XIV están expuestas en los fragmentos transcritos; ya en el último de los tipos enumerados, el más grande y rico de los tres, añade Crescenzi nuevos elementos a los conocidos: una selva plantada al norte del recinto, hileras de árboles que conducen hasta ella desde el palacio situado al sur, animales de caza en aquélla y aves entre éstas, un vivero para la crianza de peces, un refugio hecho con ramas y una elevación con paseos y asientos (150). La misma clasificación por tamaños -que se identifica con la estratificación social de los propietarios- sugiere la diversidad de tratamientos de que el jardín medieval podía ser objeto.

Esencialmente el jardín civil del medievo era un recinto murado,

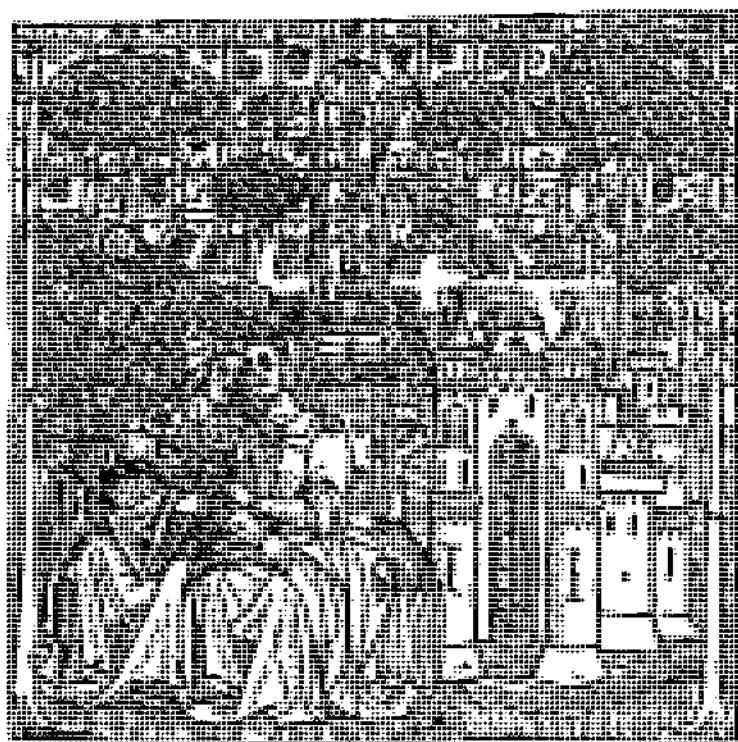
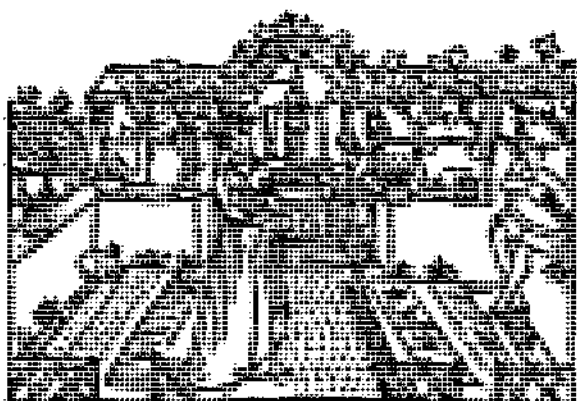
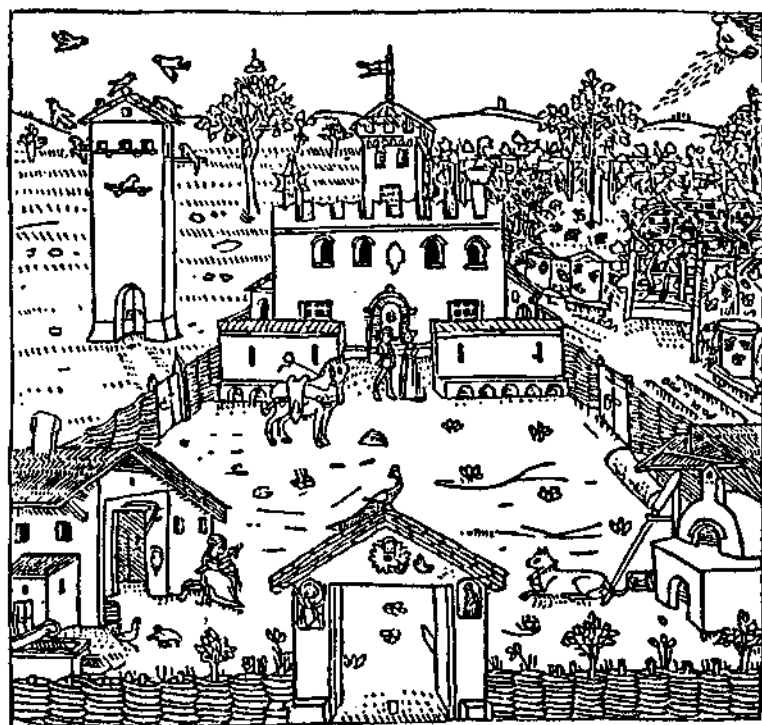


Fig. 43: Villa fortificada con corral, jardín lateral y palomar en un grabado de la ed. de Crescenzi en lengua vulgar de 1478 (en Crisp).

Fig. 44: Jardín cercado por enrejados con fuente en el centro en el 'Roman de la Rose', ed. h. 1520 (en Crisp).

Fig. 45: Jardín con pérgola y fuente en un grabado del 'Decamerón', ed. 1492 (en Crisp).

Fig. 46: Pérgola en arco (en Crisp).

Fig. 47: Asiento de hierba en un grabado de Durero, h. 1500 (en Crisp).

cuadrangular por lo general, situado en la parte posterior del edificio -fuera éste casa, palacio o castillo-, cerrado respecto al mismo y aislado del espacio exterior. Su interior comprendía un prado llano muy tupido, salpicado de flores silvestres, en el que se distribuían, de ordinario sin un orden determinado, algunos árboles de sombra y frutales. En lechos rectangulares o cuadrados levantados del suelo, dispuestos junto a la cerca rodeando el jardín, o bien aislados o agrupados en series separadas por senderos rectos, se plantaban hierbas y flores de interés no solo visual o aromático, sino medicinal o culinario. Bancos no de piedra o madera, sino de tierra sujeta con tablazones o muretes de altura adecuada, sobre la que se dejaban crecer la hierba y las plantas, se hacían en forma de U en medio del jardín, en círculo alrededor de un árbol, a lo largo de los muros o en los rincones del perímetro. En el centro del recinto -por motivos a la par simbólicos y prácticos- se hallaba una fuente o, más habitualmente, un pozo o pequeño estanque. Estanques de mayor tamaño que servían de pesqueras o nadaderos podían encontrarse en jardines algo más extensos, en los que era asimismo factible la instalación de emparra-dos y cenadores cubiertos con trepadoras, o la plantación de alineaciones de árboles. De este jardín tipo basado en el prado florido se derivaban el herbario o la arboleda, según el tamaño del recinto y el predominio de unos componentes u otros. En jardines muy elaborados de época más avanzada, las pérgolas evolucionaron hacia galerías que cubrían los paseos; los diversos sectores del jardín se separaron con enrejados de madera o setos vivos; sobre el plano del suelo empezaron a desarrollarse diseños geométricos o laberínticos recortados en arbusto a muy baja altura, forman-do cuadros de dimensiones variables cuyos huecos se rellenaban con flores o tierras de colores; a ellos se añadirían labores topiarias, como el primitivo recorte de arbustos en ruedas horizontales o el mucho más refinado de figuras animales o humanas. En ocasiones, un monte formado por acumula-ción de tierra y piedras, aseguradas con plantaciones, cuyo origen habría que buscar probablemente en necesidades de vigilancia que derivarían más tarde a su uso como mirador, se levantaba junto al muro de cierre o en el centro del jardín; un camino o una escalera conducían hasta la cima, donde se allanaba una meseta ocupada a veces por un pabellón.

Tales eran los elementos del jardín de recreo; en la medida en que éste fuera más elaborado, las escasas determinaciones geométricas del esquema básico, derivadas de la posición central de la fuente y del perfil del perímetro, se irían enriqueciendo por la combinación de lechos, cuadros y galerías en disposiciones de matriz ortogonal. En cambio el jardín de claustro, debido sin duda a su mayor carga simbólica, presentaba una configuración muy estricta, pero al mismo tiempo muy sencilla: su trazado en cruz, con fuente o pozo central y cuartos repletos de vegetación, inserto en el vano cuadrado delimitado por los pórticos, con la iglesia ocupando el costado septentrional, es bien conocido (151).

Es en este contexto en el que hubieron de producirse las primeras aproximaciones a una codificación del jardín acorde con la profunda renovación en curso en el campo arquitectónico. Todavía en los años en que Alberti comenzaba a escribir su tratado, seguían siendo habituales en Italia estos tipos de jardín, como lo serían en otras partes de Europa hasta bien entrado el siglo siguiente. En cuanto única referencia tangible, ante el silencio de las ruinas, ellos mismos hubieron de constituir, paradójicamente, la única posibilidad de refrendar, de contrastar con la realidad, las informaciones de los escritores antiguos, al menos en aquello que pudieran tener de menos contradictorio con el espíritu de la nueva cultura y con el que esta atribuía a la antigua: de una parte en las prácticas de cultivo y cuidado de las plantaciones, y en la elección de éstas de acuerdo con los usos, el terreno y el clima; de otra, en todo aquello en que los textos de la antigüedad impregnaron los jardines del medievo —puesto que fue a través de esos siglos intermedios que se conservaron y transmitieron aquéllos—, desde las mismas prescripciones técnicas hasta el gusto por ciertos motivos ornamentales (152). Esto es lo que da sentido a la utilización pragmática por parte de Alberti de elementos tomados del jardín existente junto a otros provenientes de sus lecturas de los clásicos, filtrados todos ellos por su propio juicio crítico; a esa cuidadosa combinación de ideales clásicos y materiales góticos que, en variables estados de equilibrio, se encuentra también en los demás tratadistas y en la mayor parte de las realizaciones de la segunda mitad del siglo XV.

Para evaluar las peculiaridades de esta síntesis de partida, nada mejor que examinar un jardín cuya invención se atribuye a Alberti, el de la villa Rucellai en Quaracchi, del que se conserva una relación contemporánea, contraponiéndolo a aquel otro que Giovanni Boccaccio describiera cien años antes en la tercera jornada de su 'Decamerón'.

El palacio del relato de Boccaccio (153), que se acostumbra a identificar con la villa Palmieri, se encuentra al oeste de Florencia (154) -dirección idónea para llegar hasta él de mañana sin que el sol hiera los ojos-, próximo a la ciudad, puesto que puede irse hasta allí paseando, y algo más alto que el llano, sobre una colina. La construcción antecede a un patio al que se abre una lonja o pórtico lleno de flores y ramajes, desde el cual una puerta comunica con el jardín contiguo, cerrado por un muro. Lo primero que en éste se distingue son unas avenidas anchas y rectas que lo recorren por el perímetro y por algunos lugares de en medio; están cubiertas por emparrados y delimitadas por arriates rebosantes de flores. Hay abundancia y variedad de plantas -cuantas tolera el clima, dice el narrador-, pero no se enumeran ni se dice nada sobre su ordenación. En medio del jardín -posición muy subrayada en el texto- hay un prado de hierba menuda y verde intenso, esmaltado de flores y rodeado por naranjos y cidros; en su centro, una fuente de mármol con relieves y con una columna interior terminada en una escultura de la que surge un potente surtidor vertical. El agua que rebosa de la taza es llevada en conducciones ocultas hasta unos canalillos que ciñen la pradera y discurren después por todo el jardín para desaguar en el llano. En el recinto, que el autor no se resiste a comparar con el paraíso, no faltan los pájaros canoros ni los animales en libertad.

Esta descripción presenta la imagen de un jardín florentino de la baja edad media, un jardín que sigue siendo medieval en su posición respecto al edificio, en su aislamiento y en su introversión; medieval también en sus elementos esenciales: la cerca, el prado salpicado de flores, la

fuelle central, incluso la pérgola, pieza ésta de raíz más vernácula que clásica. Ello no obsta para que sus datos de situación -distancia a la ciudad, orientación y altura- adelanten los requeridos por Alberti; coincidencia que debe obedecer a una tradición bien establecida, al conocimiento de los tratadistas romanos o a ambos factores operando conjuntamente. Pero Alberti se apropia además, entre los componentes fundamentales de su nuevo jardín, de algunos que ya lo eran en el del 'Decamerón': la misma cerca, los paseos emparrados y principalmente el prado del que manan arroyos. En sentido inverso, si algo diferencia a ésta de otras descripciones de jardines medievales es un cierto despojamiento ornamental: la acumulación de plantaciones de hierbas y flores, asientos de césped, árboles y arbustos de diversas especies, piezas topiarias, enrejados y galerías, queda reducida aquí a las parras que cubren los caminos, los lechos florales que los bordean, los cítricos que rodean la pradera, y la propia fuente. Esa acumulación parece tan consustancial al jardín del medievo como para constituir el contenido poco menos que exclusivo de sus descripciones; ahora bien, lo mismo sigue ocurriendo en el jardín del tratado albertiano, definido todavía, en gran medida, mediante una relación enumerativa de sus elementos. Al aligerarse ahora en la narración de Boccaccio -velada quizás tras la genérica referencia a la abundancia de unas plantas indeterminadas-, queda al descubierto un aspecto primordial del jardín de recreo gótico: su escasa capacidad para cualquier elaboración compositiva que vaya más allá de la mera delimitación de un recinto estático y centrípeto -la superficie horizontal del prado vacío, sus límites verticales, la fuente en el punto central-, que la agregación un tanto obsesiva de materiales decorativos apenas consigue disimular. En el fondo no pasa de tratarse de un conjunto muy poco estructurado de objetos que sólo la cerca reduce a una unidad, y a ello corresponde la escasez de los datos geométricos y la inconsistencia de las relaciones de posición; una condición que únicamente llega a superarse en el jardín de claustro, quizá por su íntima correlación con el complejo edificatorio en el que está incluido. Deberá ser en este terreno del desarrollo compositivo donde acabe por producirse la diferenciación cualitativa del nuevo jardín. Pero esta posibilidad apenas apunta en las palabras del propio texto albertiano.

También la descripción del jardín de la villa en Quaracchi, escrita por su propio dueño, Giovanni Rucellai, en 1459 (155), se hace por medio de una enumeración acumulativa, pero de ella es posible entresacar los datos de una organización bien distinta. La villa se hallaba no lejos de Florencia, junto al camino de Pistoia, que corre allí hacia el oeste cercano al Arno (156). Al lado de éste hay un estanque rectangular rodeado de abetos. Un vial recto de unas 600 brazas, flanqueado por grandes árboles y vides silvestres saltando de rama en rama, conduce desde el río hasta el jardín; a la puerta del recinto, entre éste y el camino pistoiés, hay una arboleda muy apropiada para el descanso de los viandantes. La entrada al jardín es un pequeño pórtico, delante del cual, en línea recta con el paseo que sube desde el río, nace una "pérgola en túnel con arcos de encina" (157), es decir, constituida por dos hileras próximas de encinas, con las ramas superiores entrelazadas y podadas, si fuera preciso, las inferiores hasta darles forma de bóveda. Este paseo cubierto tiene 100 brazas de longitud y 8 de anchura, y va acompañado por espalderas o setos laterales de boj a media altura festoneados con escudos de armas. El paseo cruza de una parte a otra del jardín, circunscrito por un grueso seto de laurel mezclado con vides y variedad de frutales, de unas 400 brazas de perímetro; en este seto se han ahuecado numerosos asientos a lo largo de un sendero que lo bordea. Hay en el recinto un oratorio o templete circular hecho de laurel, con mesa de piedra en el centro y banco corrido en derredor, unido a la pérgola central por un túnel formado de jazmines y rosales damascenos (158), así como una cabaña cuadrada también de laurel, otra más pequeña de enebro, y un monte de 8 brazas de altura y 100 de circunferencia plantado de abetos, laureles, madroños y otros arbustos, con una vereda en derredor que lleva hasta la cima. Hay también otros dos paseos, cubierto el uno por avellanos y flanqueado el otro por enrejados de rosales y vides, ambos de la misma longitud que el principal, pero cuya trayectoria y posición quedan sin determinar. Pero sobre todo hay un gran número de bojes recortados en asombrosa diversidad de figuras (159), que en parte se alinean junto al seto dando frente al sendero perimetral. También junto al seto se dispone un jardín de rosas, aprovechando, sin duda, como fondo el plano vertical verde oscuro de éste. Pinos, azufaifos y otros frutales

completan el arbolado del jardín. Al término del paseo cubierto una segunda puerta da paso a un pequeño recinto reservado, en el que un prado con tiestos de flores y hierbas aromáticas, está bordeado por muretes con botes también podados en variedad de figuras, particularmente uno en el que se han tallado quince gradas circulares (160). Al fondo, a ejes con los paseos, debía encontrarse la casa. Desde la sala podía verse, al final de la perspectiva del túnel y del vial exterior, el Arno y las barcas que por él navegaban (161).

No es necesario subrayar hasta qué punto permanecen aquí los componentes del jardín medieval; la villa de Quaracchi está repleta de no pocos de los mismos episodios que conformaban aquél: las hileras de árboles enlazadas con vides y los setos mezclados (162), el templete vegetal, el monte y las cabañas de ramaje en el recinto principal (163), el prado y los planteles de hierbas y flores en el jardín reservado (164), así como la sobreabundancia en uno y en otro de figuras topiarias (165) -en evidente contraste con el despojamiento del jardín del 'Decamerón'- bastan para dar prueba de ello; no obstante, la ausencia de elementos tan característicos como los bancos de césped y la fuente indican cierto distanciamiento, y los repetidos paseos delimitados de maneras diversas por la vegetación traen al recuerdo las villas de Plinio (166). Pero esos episodios medievales se incluyen ahora como piezas secundarias en una configuración que sí ha sido objeto de variaciones sustanciales. En primer lugar, han quedado trastocadas las relaciones entre la casa, el jardín y el entorno exterior: el jardín ya no está detrás, sino delante del edificio, concibiéndose como un ámbito de transición entre éste y el paisaje; ha dejado de ser un recinto aislado y absolutamente cerrado: la casa se abre al jardín, y éste a su vez se articula con el espacio exterior por medio del pórtico, y se prolonga en él a través de la arboleda y del paseo que desciende hasta el río; incluso la cerca de piedra, radical separación del entorno recomendada por el mismo Alberti en su tratado, es sustituida por el seto de laurel o por los muretes bajos del jardín reservado.

Por otra parte, el paseo cubierto por la bóveda de encinas atraviesa

en línea recta el jardín principal estableciendo un eje. El recinto del jardín no parece de grandes dimensiones: las medidas que se ofrecen en el relato sugieren un rectángulo de lados casi iguales o, quizás, un cuadrado de 100 brazas de lado; cabe pensar que algunos de los elementos de mayor tamaño -el monte, alguno de los paseos secundarios- se hallaran fuera del mismo, en un parque exterior que probablemente completara la propiedad. En todo caso, la presencia en el jardín del paseo axial inicia una estrategia de ocupación del área bien distinta a la de su mera delimitación en el jardín descrito por Boccaccio, basada en el predominio de un recorrido lineal y en una distribución ligada por paralelismo u ortogonalidad a la dirección marcada por éste: así, el jardín ha dejado de ser centrado y estático para pasar a ser axial y dinámico. Pero el eje establecido por el paseo cubierto interior continúa en el vial exterior, enlazando las diferentes piezas del conjunto entre la casa y el río. Esta axialidad global de la composición tiene por efecto una sucesión espacial en dirección perpendicular a la del camino que viene de Florencia, que comprende el vial arbolado, la arboleda exterior, el pórtico de entrada, el recinto del jardín, el prado florido y la casa; ello implica una continuidad del recorrido a lo largo del eje, y también un cierto grado de continuidad visual, en la medida en que desde la casa llega la vista hasta el Arno a través de jardines, cancelas y paseos sucesivos. Y esto a su vez supone un comienzo de integración espacial -obsérvese a este respecto como el jardín segrega dos espacios intermedios, la arboleda delantera y el recinto del prado, que facilitan la transición desde el camino y hasta la casa-, en el sentido de una disposición de espacios consecutivos articulados entre sí a lo largo de un eje, que culminan en la casa, la cual sirve como final de recorrido y como fondo perspectivo del jardín; lo que se traduce en una progresión ascendente y graduada, de abajo a arriba, desde el río hasta la casa, desde el dominio de la naturaleza al de la arquitectura. De este modo, la villa Rucellai en Quaracchi es el resultado de una organización que, teniendo que valerse de los elementos de la tradición medieval, tiende, sin embargo, a conformarse como una estructura arquitectónica acorde con los nuevos principios de la espacialidad perspectiva.

1.4. Filarete: medievalismo o invención utópica.

Esa presencia de la tradición medieval resulta más pronunciada en los textos de Filarete que en Alberti. En su 'Tratado de arquitectura' (167) Antonio Averlino reseña numerosos jardines, todos ellos relacionados con edificios de tipos muy diversos; pero la variedad de éstos no da ocasión a otros similar de aquéllos. En el más arcaico y menos formalizado de todos, el jardín de un eremita, están ya cifrados algunos de los rasgos de casi todos ellos: en un valle, al pie del río Lambrone, se halla una iglesia en planta de cruz inscrita en un cuadrado; tras ella hay un jardín "el cual era bello, lleno de hierbas de olor y con algún buen fruto, y había en medio un manantial de agua clarísima en el que había unos pocos peces" (168). El dibujo, que ilustra esas líneas muestra un estanque de bordes irregulares en medio de una extensión llena de hierba y arbustos de flor, comprendida entre la construcción dibujada en planta y el arco de una cerca de empalizada; junto a ésta hay una alineación de grandes árboles, que continúa a los lados de la iglesia, enmarcándola y bordeando el riachuelo que corre a la derecha. Jardines cercados y ocultos tras el cuerpo de fábrica, como éste, con una franja de sombra en el perímetro, un estanque en el medio y algunas plantaciones en derredor, aunque completamente regularizados, serán todos los correspondientes a edificios residenciales: de figura rectangular y proporciones cuadradas o de doble cuadrado, circunscritos por pórticos o pérgolas, en ocasiones situados en vez de en la parte posterior, en un patio interior del edificio, con una pesquera o a veces una fuente en el centro, y plantados de cedros y frutales -habitualmente naranjos o manzanos- a los que suelen añadirse laureles, cipreses, pinos o vides.

Uno de los más extensamente descritos es un jardín alojado en el patio de una casa señorial, al cual se entra por una galería: "tenía alrededor un bello pergolado, en parte de vid, en parte de rosas y en parte de jazmines, en torno flores de variados colores y hierbas de olor, en medio del cual había una fuente de agua clarísima que saltaba en el aire, y una

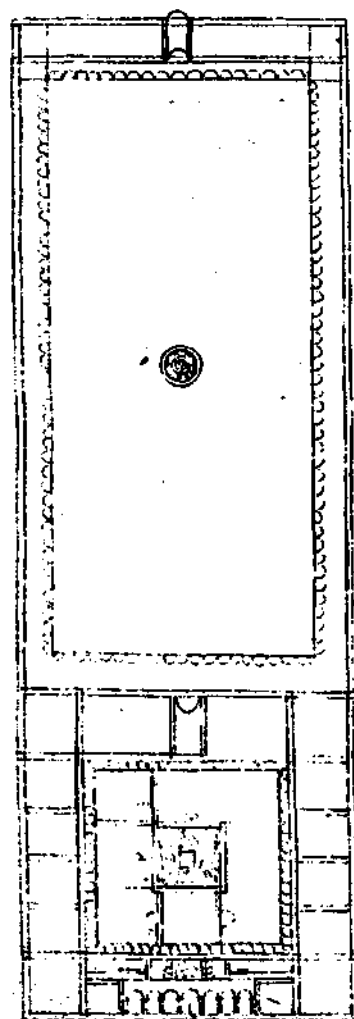
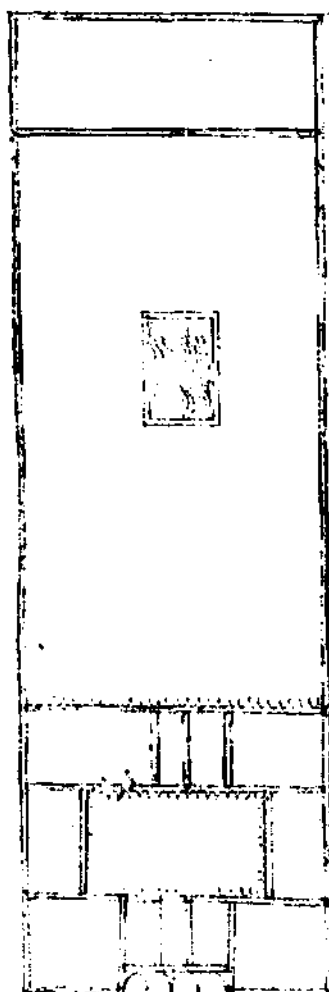
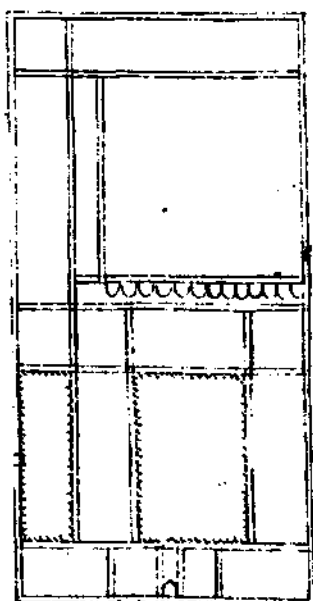
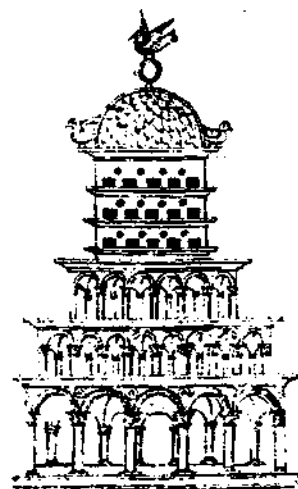
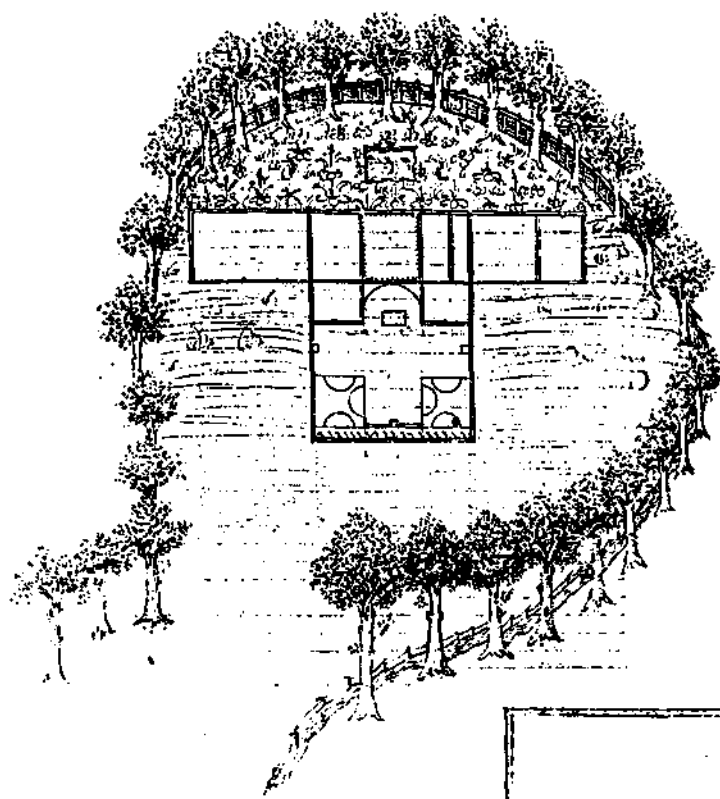


Fig. 46: Filarete: el jardín de un eremita.
 Fig. 49: Palomar en la villa del noble Carindo.
 Fig. 50: Palacio de un gentilhomme.
 Fig. 51: Casa del arquitecto Onitoan.
 Fig. 52: Casa en lugar pantanoso.

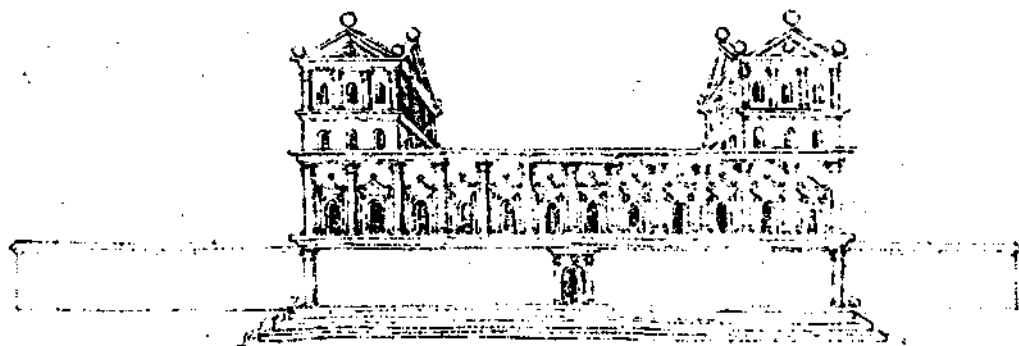
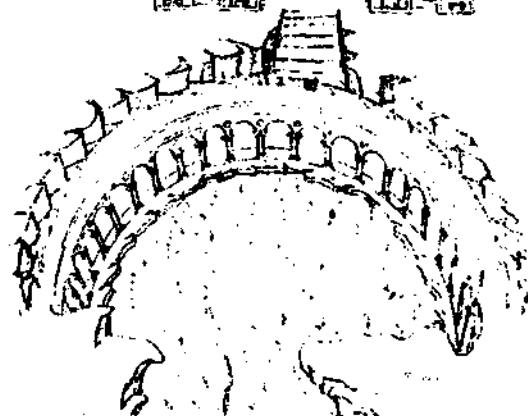
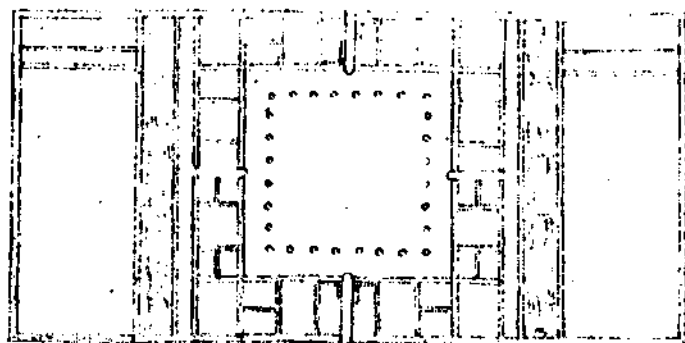
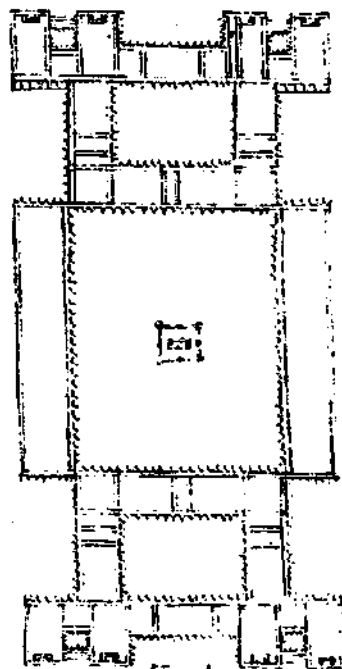
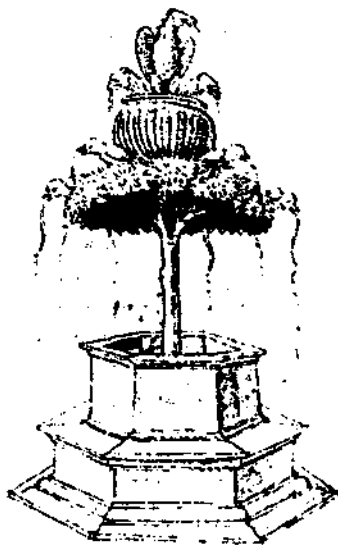
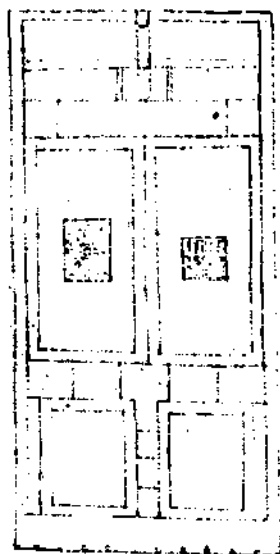


Fig. 53: Filarete: casa real con jardín doble.

Fig. 54: Fuente de la encina coronada por un águila en uno de los jardines de la casa real.

Fig. 55: Palacio del rey Zogalia con el puerto y el jardín central.

Figs. 56 y 57: Palacio episcopal con jardines laterales: planta y alzado frontal.

planta de encina junto a ella que daba sombra a aquella fuente, y naranjos en otros lugares. En el patio todo parecía esmaltado de verde, tenía a ojo unas cien brazas de largo y de ancho lo que toda la casa, que tenía sobre las cincuenta brazas" (169). Desafortunadamente ninguna ilustración acompaña a esta explicación, y lo mismo ocurre con la de un jardín trasero, el más completo y mayor de cuantos Filarete describe, el de la villa del noble Carindo, "el cual tenía más de trescientas brazas por cada lado de grande; estaba murado alrededor y en el medio había una pesquera de más de cincuenta brazas de lado, en torno al cual estaban cipreses y laureles, que en algún lugar daban un poco de sombra a la pesquera, y otros árboles frutales, o sea naranjos, cedros y emparrados de varias uvas... En la cabeza de este jardín estaban repartidos unos cuantos pinos, que con su copa hacían sombra, y bajo ellos nada salvo hierbecilla... Y así algunos animales andaban pacienco por ella, es decir ciertas cabrillas y algunos otros animalitos que le daban gracia. Había también un palomar..." (170).

Mucho más sucintas son las referencias al jardín de la casa del arquitecto Onitoan (171), al del palacio de un gentilhomme (172), y al de la casa en lugar pantanoso, en cuyo centro se abre la boca de una cisterna (173). En la casa real el jardín es doble, rodeado y partido por pórticos, y con un estanque con fuente central en cada parte, sumando entre ambas un cuadrado (174). También en el palacio episcopal hay dos jardines, pero puestos a ambos lados del edificio y separados de él por sendos canales (175). Casi cuadrado es el jardín del palacio del rey Zogalia: el palacio está delante de un puerto semicircular porticado, y presenta una doble simetría axial; en su centro hay un gran jardín, también porticado, con un estanque que contiene a otro circunscrito (176). De estos edificios se adjuntan representaciones gráficas muy esquemáticas en planta, que en lo que atañe al jardín quedan reducidas al perímetro y al estanque central.

Ninguna novedad respecto al modelo establecido presentan los jardines de los colegios de niños y niñas, si no son los lechos escalonados o gradas para el cultivo de hierbas de utilidad en el contorno del primero (177), y el dispositivo de protección con muro liso de gran altura y foso

que se considera necesario para el segundo (178). Mayor interés tiene la casa llamada 'del Vicio y de la Virtud', en cuya banda central de doscientas brazas de ancho por mil quinientas de largo se ubica un teatro de agua; consiste éste en una piscina o lago oblongo, al que abren unos pórticos y salas subterráneas donde se guardan los barcos destinados a los juegos y batallas acuáticos, y sobre los cuales están hechas gradas para los espectadores a los lados del lago; al pie del teatro hay un templo, y en un extremo una selva de encinas, hayas, laureles y otros árboles; en el mismo teatro se reparten algunos pinos altos para quitar el sol sin estorbar la vista (179). Pero la invención más notable es, sin duda, el jardín situado en las afueras de la ciudad de Plusiapolis, al que se accede cruzando un foso por cuatro puentes. Comienza el jardín por un laberinto de siete calles concéntricas constituidas por canales y corredores cubiertos, que llevan por un recorrido único hasta el ámbito central; éste se halla distribuido "según es la descripción de la tierra" (180), en un continente de accidentados contornos rodeado de agua y repartido por montes a imitación del mapamundi; en su centro hay un palacio que es al mismo tiempo jardín: es de planta cuadrada de trescientas brazas de lado, dividida en nueve partes iguales, de las que la central levanta cien brazas y las angulares, unidas entre sí por pórticos, cuarenta; sobre las cinco terrazas así formadas se hallan, según se ve en el alzado que acompaña, una estatua central sobre alto pedestal, otras en las esquinas exteriores de las balastradas y numerosos arbolillos (181).

Estos jardines son parte, sin embargo, de invenciones tipológicas, cuando no de artificiosas fantasías, que tienden a alejarse de cualquier enfoque operativo, y cuya mayor virtualidad se encuentra en el ámbito de lo alegórico. Con ellos se inicia una veta que, hundiendo sus raíces en los aspectos más herméticos de la cultura de la época, reaparecerá alguna que otra vez de modo autónomo, pero con mayor reiteración formando parte de los programas iconográficos habituales en los jardines de aquellos siglos; su trascendencia en la evolución de los procedimientos compositivos de los mismos resulta, sin embargo, inapreciable. En cambio, cuando al socaire de los temas domésticos los planteamientos de Filarete se vuelven

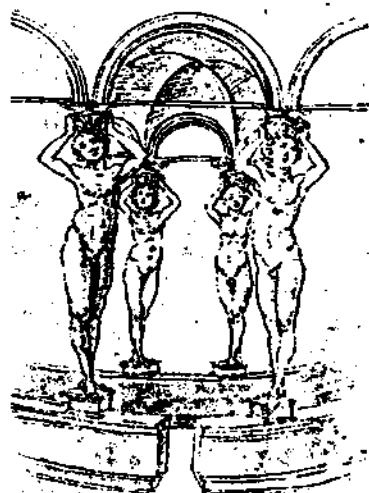
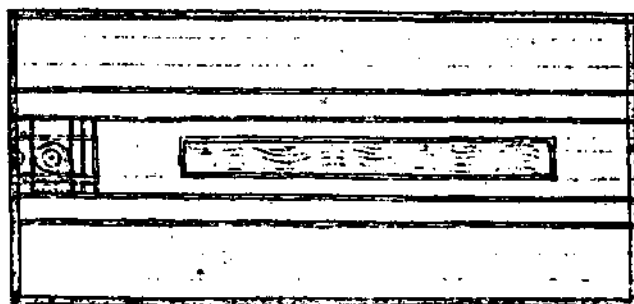
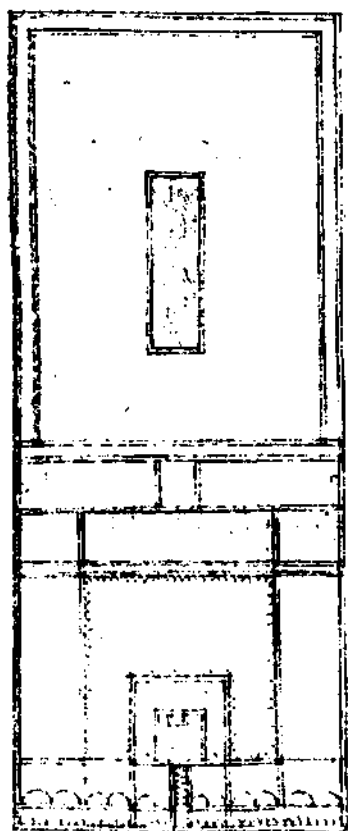
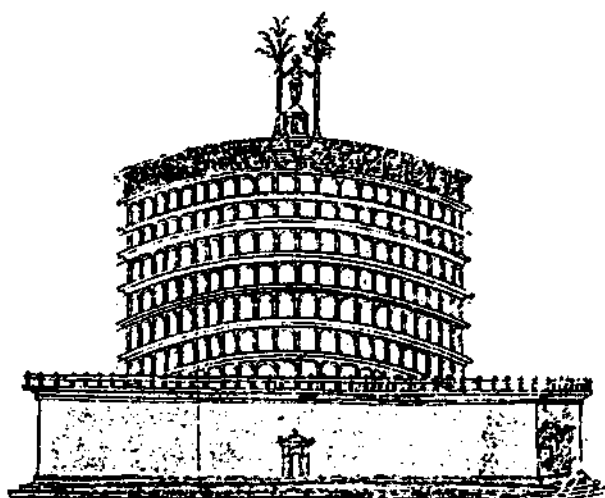
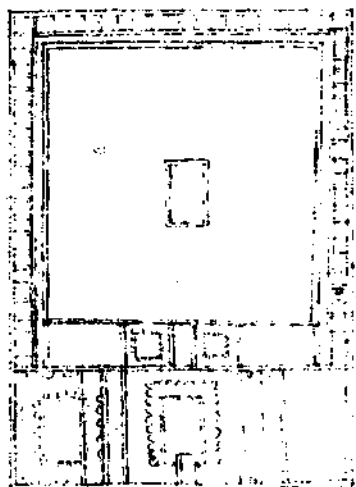
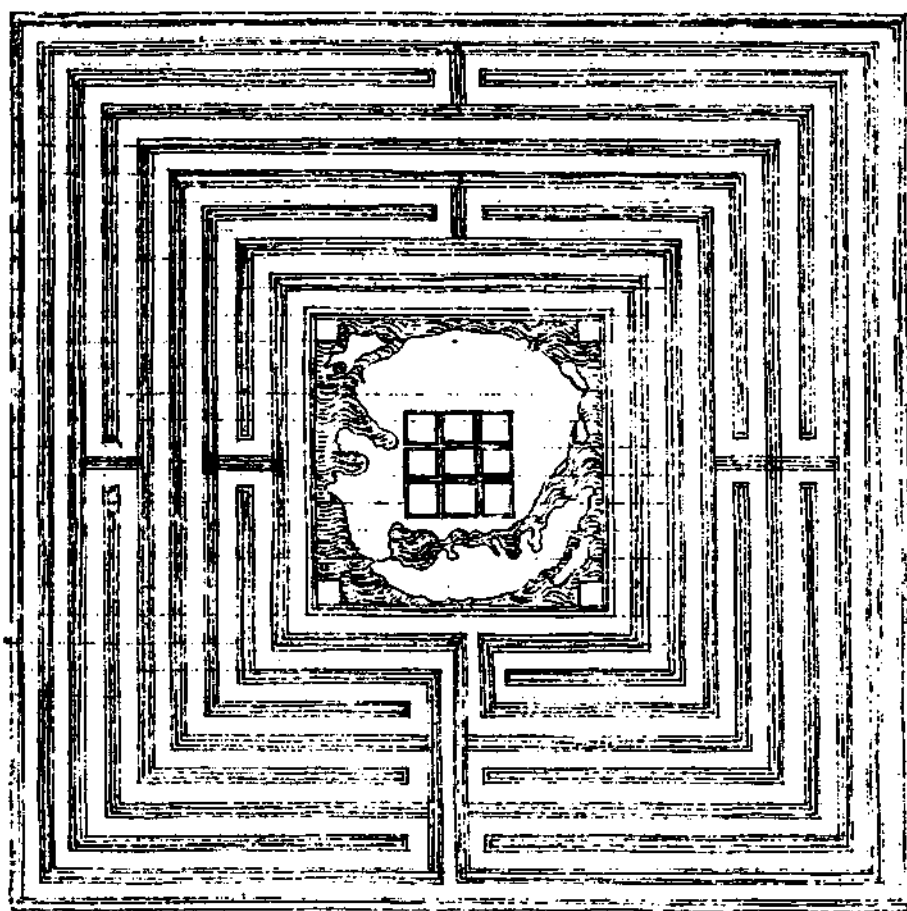
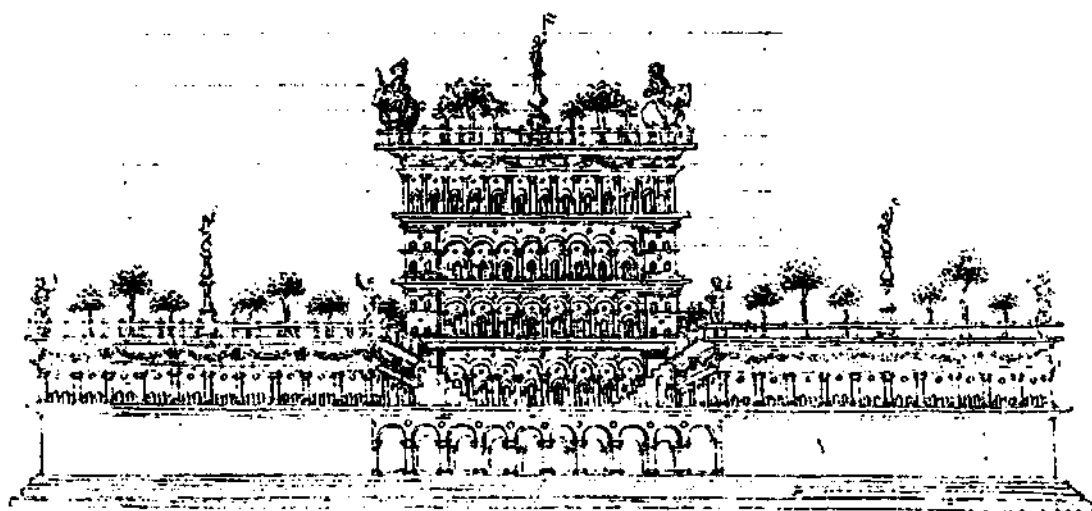


Fig. 58: Filarete: colegio de niños.

Fig. 59: Colegio de niños.

Figs. 60 a 62: Casa del Vicio y de la Virtud: alzado de la casa, planta general con el teatro de agua en la banda central e interior del templo.



Figs. 63 y 64: Filarete: triple jardín concéntrico en las afueras de Plusiópolis: alzado del palacio-jardín y planta general con el laberinto, el jardín del mapamundi y el palacio-jardín en el centro.

más realistas, los jardines apenas se separan de un modelo medieval regularizado: se fijan su figura y sus proporciones, se les coloca en el eje de simetría del edificio y se les da su misma anchura, quedando así integrados en un organismo arquitectónico unitario; pero continúan estando detrás de la casa, en su centro en el mejor de los casos -como el del palacio del rey Zogalia-, ocultos por ella y cerrados al paisaje exterior. Muro, pérgola perimetral, plantación dispersa y pieza acuática central son los mismos componentes del jardín del 'Decamerón', sin variante alguna en su disposición. De este modo, a pesar del interés que en el autor despierta el tema, el tratamiento que de él hace acaba recortando drásticamente su alcance efectivo, al resultar atrapado en la falsa alternativa entre una aceptación demasiado sumisa del pasado reciente y una concepción escapista de índole simbólico-utopista, en lugar de proponer un acercamiento racional a las necesidades del momento en la dirección apuntada por Alberti.

1.5. Francesco di Giorgio: jardín palacial y parque de caza.

Mucho más comprometida con la realidad y, al tiempo, mejor estructurada, es la actitud mantenida en sus 'Tratados' por Francesco di Giorgio (182). De entrada, la dispersión originada en Filarete por las repetidas descripciones, incompletas además de reiterativas la mayor parte de ellas, es corregida por una tendencia a expresar de una sola vez sus puntos de vista sobre cada uno de los aspectos del tema tratado. Bajo el epígrafe 'Arquitectura antigua y moderna' se desliza una única referencia al jardín de la antigüedad clásica, cuando en una cita a ratos literal, a ratos distorsionada, y en conjunto muy confusa del fragmento de Vitrubio, trae a colación la palestra y su 'xistos', que llama 'yistos' (183); pasa por alto, sin embargo, los jardines de los pórticos y de las casas privadas, así como cualquier otra información sobre jardines del romano (184). En el párrafo dedicado a los conventos recoge el tema medieval del jardín monástico, pero no en el caso general del jardín de claustro, sino en los espe-

cíficos de los jardines de los frailes observantes, cartujos y eremitas; en ellos las indicaciones sobre el cierre murado o vegetal, el pozo o la fuente, el oratorio, e incluso acerca de pórticos y senderos bordeados de setos, no van más allá del uso acostumbrado (185). Por lo que a las casas de los ciudadanos privados así como a las de los señores y príncipes respecta -y parece que por ello han de entenderse mayormente las de las villas-, considera preciso situarlas en lugar saludable, libre de vientos nocivos, aguas estancadas y terrenos pantanosos, y bien aireado, apoyándolo con ejemplos de la antigüedad y de su tiempo (186); la orientación depende, en cambio, de la región donde se halle, puesto que en las meridionales habrán de volverse hacia el norte y en las septentrionales hacia el sur. Por ello, al detallar más tarde que las habitaciones de la casa deben ser unas para el invierno y otras para el verano, concluye que "en los lugares templados como es Italia, por participar igualmente del verano y del invierno, se debe del mismo modo dividir la casa en dos partes iguales: y la del invierno debe volverse hacia mediodía, y la del verano hacia bóreas" (187). Tampoco aobre la altura conveniente del lugar declara preferencia, sino que advierte que de edificar en lugar bajo ha de hacerse con varios pisos y habitar en los de arriba para eludir los aires gruesos, y de hacerlo en monte ha de ser, por el contrario, la casa extendida y habitar en bajo para que no dañen los aires sutiles y demasiado penetrantes (188); pero nada explica de cómo salvar la dificultad que esto último plantea en relación con las condiciones del terreno, ni del modo de asentar la edificación en el monte, como tampoco aprecia razones de dignidad, utilidad, acceso o vistas para formar un criterio intermedio.

En cambio, en el párrafo dedicado a los jardines (189), tras establecer, en términos generales, que deben ceñirse de muros y dotarse de paseos y vegetación, hace una rotunda afirmación de la naturaleza arquitectónica de los mismos: "Ha de saberse que no con menos proporcionadas medidas se han de hacer que las de las casas, porque [allí] donde la razón de las correspondencias esté, grato y bello al ojo lo hacen ser" (190); a lo que sigue una alusión directa al texto albertiano: "Y éstos según la dignidad de las casas se han de hacer", antes de remitir su distribución a una figu

ra a la cual destina hueco en el folio, pero que lamentablemente no llegó a ser dibujada (191). Obsérvese que si la aseveración de partida es más terminante que la indirecta manifestación de Alberti sobre la partición del jardín (192) y está basada en una razón que se supone válida tanto para las casas como para los jardines, en la referencia a Alberti ha quedado suprimida la segunda parte de la frase, quizás por un infundado temor a que los placeres de la villa campestre pudieran resultar de escasa seriedad arquitectónica.

Entra a renglón seguido en la enumeración de los componentes de tal jardín arquitectónico: "Hágase en medio una fuente con agua natural o accidental -es decir, traída a propósito-... formada según costumbre por plato o vaso sobre peana, y con variedad de formas y ornamentos. Y [haya] en dichos jardines viveros, pesqueras, pórticos, paseos cubiertos y descubiertos, y lugares donde puedan tenerse separadamente a cubierto y al descubierto, con líneas de agua y vegetación, diversos animales y pájaros... Háganse los prados y parquecillos de árboles diversos que nunca pierdan las hojas" (193). En estas frases se reconocen, con alguna mayor variedad, los mismos elementos del jardín doméstico de Filarete, a los que se añaden esos recintos para animales diferenciados mediante setos y fosos. Pero con ellas se intercalan otras dos observaciones que sugieren una distinta concepción del conjunto: "Sea por línea recta que las calles y plazas ordenadas una con otra se correspondan" (194), dice la primera en lo que parece una alusión a una organización más compleja que la del recinto único, cerrado y centrado, quizá próxima a la sucesión de espacios interconectados de Quaracchi. De nuevo a Quaracchi parece referida la segunda advertencia: "También en vegetación y árboles, templos, laberintos, galerías, asientos, animales y otras fantasías serán ordenadas" (195); aquí se presentan mezclados elementos propiamente arquitectónicos -pabellones, galerías, asientos- con otros ornamentales -laberintos, piezas topiarias- que tienen en común el estar realizados con vegetación. Obsérvese que es ésta la primera ocasión en que en un tratado se hace mención de las figuras topiarias, mención que contrasta con la ausencia de otros ornamentos, tanto de origen medieval como clásico -lechos de flores y hierbas o setos mezclados, por

un lado, estatuas, vasos, pinturas o grutas por otro- nombrados por Alberti, a los que aquéllas parecen destinadas a sustituir. Por último, se agrega a modo de recapitulación: "Y cuanto más variadas [sean] las cosas, tanto más al ojo agradan" (196).

A estos planteamientos responde, en términos generales, el jardín de palacio descrito en el primero de los tratados (197). El palacio se encuentra delante de una gran plaza, y comprende un primer patio de carácter público y otro segundo privado, al fondo del cual, en línea recta con la entrada principal, se abre una puerta hacia la amplia logia que da al jardín. Este está compuesto, en efecto, por caminos rectos, una fuente con estatuas y relieves, viveros, árboles y vegetación muy diversa en torno a ellos, principalmente de hoja perenne, y también por otros árboles y frutales que forman lugares recogidos con redes en los que pueden mantenerse separados animales y pájaros (198). No se hace mención de obra topiaria ni de ningún otro género de ornamento; pero sí de un cenador secreto envuelto por la vegetación, en el lugar más apartado del jardín -quizás en recuerdo de los pabellones de las villas plinianas (199)-, así como de una capilla al fondo del recinto. La planta dibujada bajo el texto es una versión muy libre de la descripción anterior (200): el edificio, perfectamente simétrico, está frente a una plaza y tiene sobre el eje dos patios y el jardín, pero entre ellos hay sendas salas, la segunda saliente hacia el jardín y con un pequeño pórtico de tres vanos; frente a ella hay un pabellón o tribuna octogonal de gran tamaño que ocupa todo el centro, estando ambas, sala y tribuna, rodeadas por rectángulos de plantación, que en los extremos más alejados son sustituidos por pesqueras; en el eje, un camino cubierto conduce finalmente a una galería transversal abierta a un prado arbolado (201).

Años más tarde, al redactar su segundo tratado, considera el autor necesario volver sobre el tema al ocuparse de las casas de los nobles, para hacer alguna precisión: "Puesto que los jardines se hacen principalmente para deleite de quien [los] hace edificar, y también según la comodidad del lugar -escribe, identificando los dos parámetros que, en su opinión,

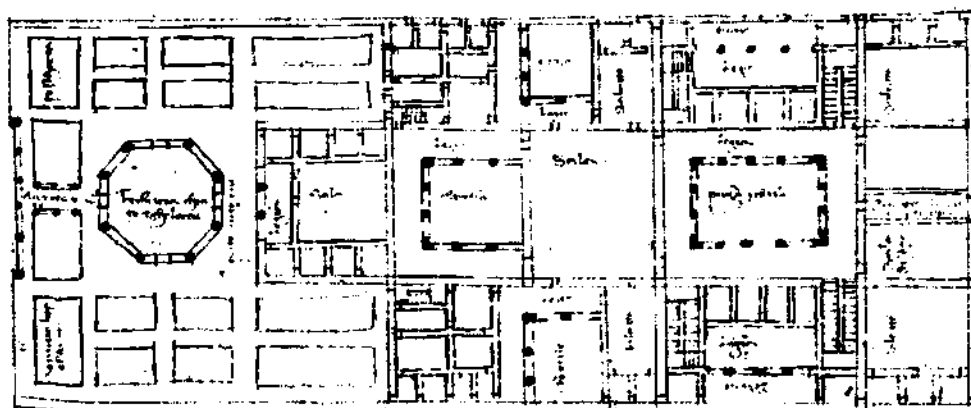
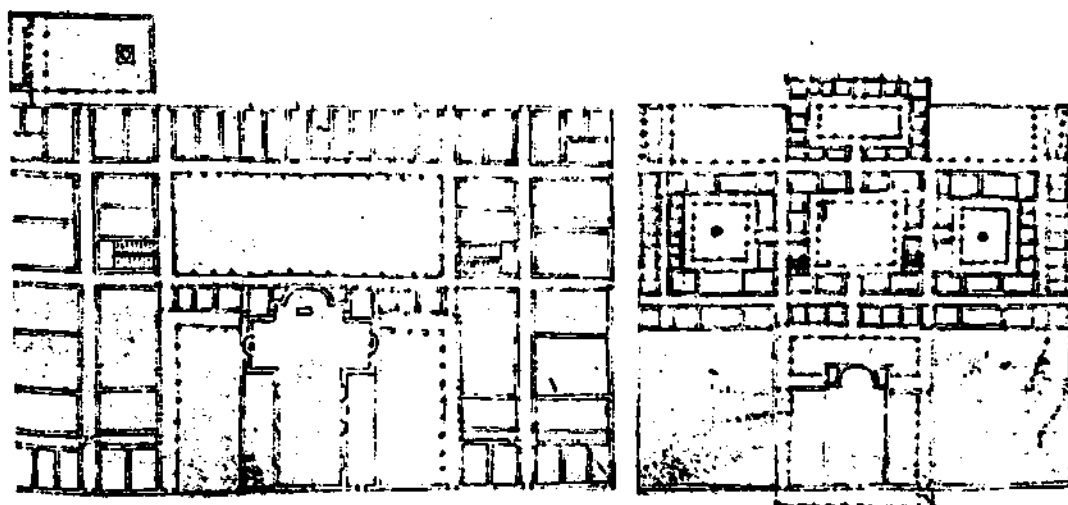
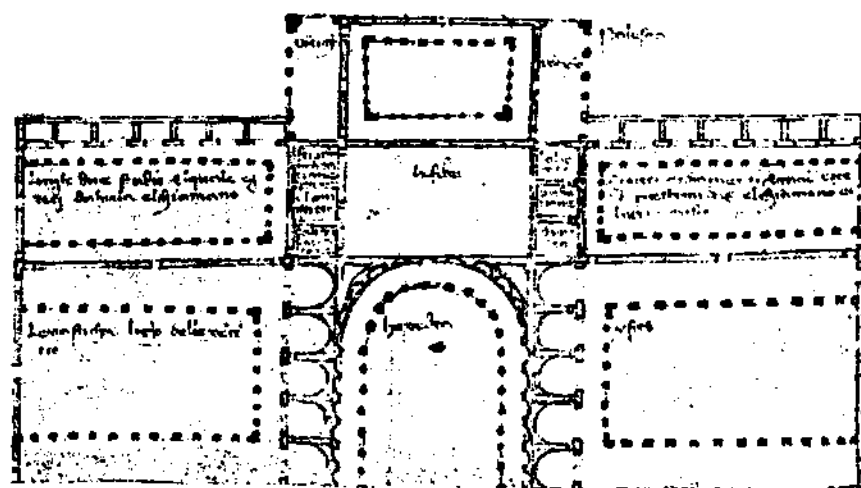


Fig. 65: La palestra griega con xistos, según Francesco di Giorgio.
 Figs. 66 y 67: Francesco di Giorgio: conventos con jardín.
 Fig. 68: Palacio delante de una plaza con jardín posterior.

han de regir la conformación del jardín-, parece superfluo señalar su figura; sin embargo debe el compositor ingeniarse para reducirla a alguna especie de figura perfecta, sea circular, cuadrada o triangular; tras éstas más aparentes pueden aplicarse la pentagonal, hexagonal, rectangular, etc." (202). Queda recogido de este modo lo que Alberti decía respecto a la figura del área en los edificios (203), reafirmando su validez en los jardines; pero pasando por alto, en el riguroso prurito de servirse de todos los polígonos regulares elementales e impelido quizá por su propia experiencia en arquitectura militar, las prevenciones de aquél respecto a los ángulos agudos y al número impar de los obtusos, que obligarían a rechazar el triángulo y el pentágono. Además, se añade remitiendo a la anterior relación, los jardines necesitan "fuentes o frondas, lugares secretos según el deseo de poetas o filósofos -en nueva referencia a los pabellones retirados de Plinio-, deambulaciones a modo de palestras cubiertas con vegetación -en alusión esta vez a Vitrubio-, y otras fantasías, |las| que más complazcan a su señor -¿reminiscencia quizá de los nombres escritos en boj de la villa Toscana, recordados por Alberti?- cubierto cuanto se pueda de los vecinos de alrededor" (204) -frase esta última que viene a reafirmar que sigue siendo éste un jardín cerrado, aunque solo sea por deseo de protección de las miradas ajenas-.

Pero no sólo del jardín propiamente dicho, ligado a la casa particular, señorial o principesca se ocupa Francesco di Giorgio; también, y muy por extenso, lo hace del 'barco' o parque (205). Se trata de un recinto cerrado por altos muros, en terreno fértil, abundante en hierba y árboles y rico en aguas. Hay en él un lugar montuoso con algunos arbustos bajos, y en parte opuesta, una espesura cercada por empalizadas donde estarán las liebres. En medio hay un llano ancho y despejado, y a uno y otro lado de él, selvas con algunas divisiones para animales diversos tales como conejos, jabalíes, osos, lobos y otros semejantes; en línea con éstas se dispondrán fosos para que los animales perseguidos puedan, saltándolos, ponerse a salvo; y malezas donde puedan refugiarse en las partes más extremas del recinto, así como lugares donde tener los perros escondidos. En sitio soleado y protegido de los vientos, debe haber cobertizos en los que pue-

dan recogerse los animales en invierno y, en los sobrados, conservar heno para alimentarlos. En lugar eminente desde el cual se vea y domine todo, habrá un edificio porticado, y en derredor un jardín circular hecho en gradas, de calles en espiral, con árboles y pérgolas; en torno a la casa un foso que sirva al tiempo de vivero, y al pie del jardín un muro de altura tal que no puedan pasar los animales. Ha de haber en el campo mucha diversidad de hierbas apropiadas para alimento de los animales, así como retamas bajo las que las liebres hagan sus madrigueras; en los terrenos áridos y débiles se plantarán cada dos años cereales que no se sieguen, para que la abundancia de la hierba se multiplique. Y repartidos por el recinto habrá cantidad de árboles frutales, y manantiales y corrientes de agua bajo ellos, y entre ellos acebos, hiedras, mirtos, madroños, y también laureles, bojés, pinos, cipreses, alerces y otros árboles que den siempre sombra.

En el dibujo que ilustra esta relación, se ven en un recinto de contorno octogonal, el monte en primer plano, las selvas laterales, los cobertizos al fondo, y sobre una elevación ocupada por un jardín, un edificio cilíndrico en posición dominante. El foso que debía rodearlo ciñe aquí el jardín entero, vertiendo sus aguas bajo un puente a dos canales transversales que llegan hasta las florestas; otro foso rodea el monte, recogiendo a su vez las aguas de canales perimetrales que vienen de aquéllas y vertiéndolas al exterior. Todo el campo está rodeado por una hilera de árboles y un muro de mucha altura en cuyo frente se abren dos entradas. Pero a los lados del octógono se añaden otros dos recintos menores, rectangulsr uno y semicircular otro, destinados a conejos y jabalíes respectivamente -según se precisa en el código Laurenciano-, también bordeados por árboles y con estanques circulares de los que nacen los canales transversales antedichos. Asimismo en el dibujo del Laurenciano se añaden otros dos estanques con árboles en medio del recinto mayor.

De este modo asume el tratadista la existencia, junto a un jardín

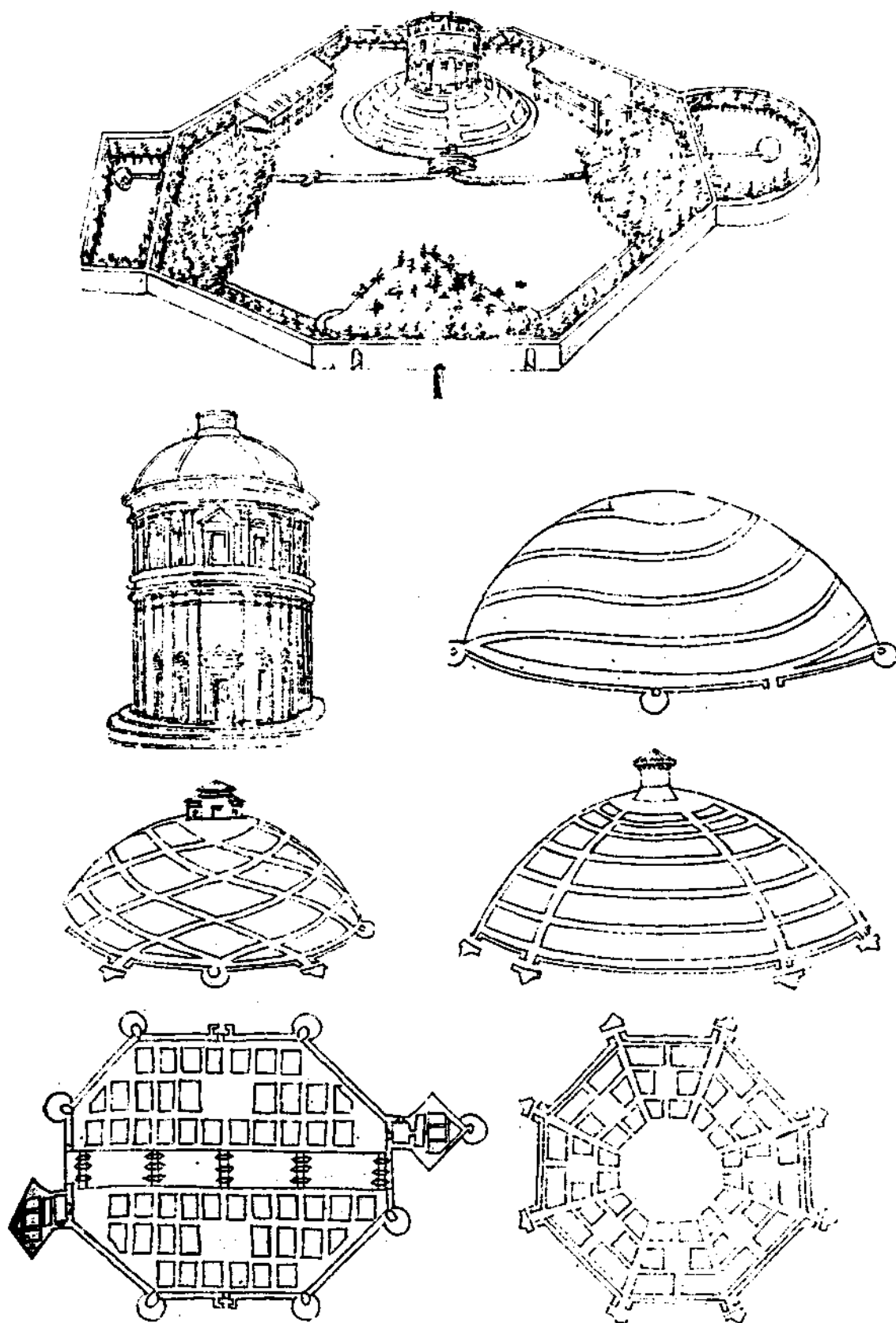


Fig. 69: Francesco di Giorgio: parque o 'barco' de caza.

Fig. 70: Edificio de planta circular.

Figs. 71 a 73: Ciudades en colina con calles en espiral, cruzadas en oblicuo y radioconcéntricas.

Fig. 74: Ciudad fluvial con fortalezas en los extremos.

Fig. 75: Ciudad octogonal radioconcéntrica.

doméstico relativamente pequeño que depende de la residencia permanente, de un parque de gran tamaño concebido principalmente como reserva de caza. No hay incompatibilidad entre ambos: en la descripción del jardín se alude a recintos destinados a animales, que sin duda tendrían carácter venatorio (206); por otra parte el parque incluye un jardín con un edificio en su centro capaz de ofrecer albergue por algunos días. Se presentan más bien como temas complementarios, aunque si el primero se pone en relación con la casa urbana, además de con la villa, el parque solo podrá estarlo con ésta, y más particularmente con la villa campestre. No obstante, en la descripción general del jardín no se hace referencia explícita a su ubicación. Las recomendaciones sobre el sitio de la casa parecían referirse a una villa, lo que vendría a coincidir con la sugerencia en el jardín de una sucesión espacial que requeriría un recinto de amplitud difícil de lograr en el interior de la ciudad (207); ahora bien, el jardín del palacio es obviamente el jardín trasero de un edificio urbano que da frente a una plaza.

Sea de una manera o de otra, lo que tiene valor en estas descripciones es cómo en ellas las propuestas avanzadas por Alberti encuentran vertebración precisamente a través de los aspectos más válidos de la contribución de Filarete. En su texto no describía Alberti un jardín articulado, sino que ofrecía una relación abierta de elementos tomados del jardín medieval y del antiguo, al tiempo que llamaba la atención sobre la posibilidad, y aún la necesidad, de componerlos según las reglas de la nueva arquitectura. Filarete ignoró en gran medida el alcance de esa llamada manteniendo el jardín cerrado tradicional, pero al colocarlo a ejes con la casa puso de manifiesto las posibilidades estructurantes que subyacían en la combinación de esta nueva coaxialidad con la posición central acostumbrada de la pieza acuática. En el jardín de Francesco di Giorgio esta misma combinación es la que sirve como armazón básica de una organización del jardín acorde con los principios expuestos por Alberti: el eje de simetría será la línea a lo largo de la cual las distintas partes del jardín se agrupen en profundidad, mientras la pieza central será el punto alrededor del cual se ordenen en un entramado ortogonal los elementos -cuadros de

plantación, estanques, galerías y también piezas ornamentales- de cada una de ellas. Se entiende así que la voluntad de que calles y plazas -los elementos espaciales del nuevo jardín- se correspondan por línea recta, va más allá de la simple axialidad requerida por Filarete para expresar una organización más compleja; de ella es la primera muestra el jardín dibujado en la planta del palacio. Este continúa siendo un jardín posterior cercado por muros, puesto en el eje de la casa y con su misma anchura, como los de Filarete; pero alrededor de la pieza central -que no es ya una fuente, sino una tribuna, quizás el cenador que Francesco ubicara en el texto al fondo del jardín- se disponen cuadros rectangulares de vegetación, formando una parrilla de calles cuyas directrices son el eje principal y el que lo cruza perpendicularmente en el punto central, y cuyos intervalos están en función de las dimensiones de las piezas principales situadas a lo largo del primero de ellos; un entramado que integra, por tanto, todos y cada uno los componentes del recinto, la sala, la tribuna, el paso cubierto, los cuadros, y también los estanques -ya en los textos sistemáticamente diferenciados de la fuente central- que rematan las bandas laterales.

Por otra parte, la sucesión sobre el eje longitudinal de espacio exterior -plaza en este caso-, patios y jardín, también presente en Filarete, se prolonga aquí en la diferenciación en éste de un primer recinto de proporciones cuadradas y rigurosamente ordenado, que podemos denominar jardín de cuadros, y otro, el prado arbolado, cuya disposición resta indeterminada, puesto que ni Francesco di Giorgio ni tampoco Filarete recogen la indicación de Alberti de disponer los árboles en hileras o al tresbolillo; ambos están articulados por una pieza doble compuesta por el paso cubierto y la galería transversal, formando una T que permite conciliar la dirección de la expansión espacial en profundidad con la formación de un segundo frente de jardín análogo al pórtico frontal del primer recinto. Toman cuerpo de este modo tanto la concepción implícita en la repetida frase del tratadista sienés del jardín como organización geométrica de espacios en sucesión, como la disponibilidad apuntada por Alberti de "las descripciones que se aprueban en las plantas de los edificios" para el trazado del

jardín. Es más, el propio jardín incluye una serie de objetos arquitectónicos autónomos o semiautónomos -el volumen saliente de la sala con su pórtico, la tribuna, el paso-galería- de variada figura, dispuestos uno a continuación de otro en el sentido de la profundidad, y engarzados por el eje de simetría. Este modo de actuar sugiere asimismo el sentido en que mejor puede entenderse la enumeración de las figuras del jardín en el segundo tratado: no como perímetro exterior que, salvo en planteamientos teóricos, no puede ser otra cosa que irregular, o en el mejor de los casos rectangular, sino como reducción de ese perímetro a un contorno interior regular, y, por extensión, como conjunto de figuras geométricas a componer en el interior del jardín.

Este conjunto de hechos da pie a un paralelo entre el jardín de palacio y el de Quaracchi, las dos descripciones -literaria ésta, gráfica aquella- que mejor llenan de contenido las declaraciones arquitectónicas iniciales de Alberti y Francesco di Giorgio. Ambos se encuentra, en principio, en situaciones contrapuestas: el de Alberti, jardín de villa, está delante y al pie de la casa, como tránsito obligado entre ella y el paisaje; el de Francesco, jardín de palacio, está detrás del cuerpo de fábrica, a través del cual hay que pasar para llegar hasta él, en una posición tradicional que resulta forzoso mantener en contextos urbanos. En la villa es la casa el lugar más interior, en el palacio lo es el jardín; pero en ambos se entra al mismo por un pórtico que lo conecta con la campiña o con el bloque edificado, articulándolo con la arboleda y el vial que sube desde el río y con la secuencia alternada de espacios que vienen de la plaza, respectivamente. Ambos jardines se distribuyen en dos recintos diferenciados, el primero de los cuales, amplio y cuadrado, contiene las piezas de mayor entidad, mientras el segundo es un prado; pero en esto las posiciones vuelven a estar invertidas, porque si en el de Alberti el del prado es el inmediato a la casa, en el de Francesco di Giorgio es el más alejado de ella. En el jardín de Quaracchi un paseo axial es el elemento determinante de la composición; en el otro lo es el pabellón central, pero las tres piezas volumétricas contenidas en él -sala adelantada, tribuna exenta y paso-galería- se alinean sobre el eje; eje compositivo, circulatorio y

visual que terminaría probablemente en la capilla, al otro lado del segundo recinto, como en la casa, al otro lado del jardín reservado, terminaba el de aquél. Si la casa en la villa albertiana se abre al jardín, y éste se relaciona con y se prolonga en el paisaje circundante, el cuerpo de fábrica en el palacio de Francesco se adentra en el jardín -el salón último flanqueado por plantaciones-, pero el jardín permanece cerrado a su entorno urbano. Los dos, villa y palacio, se conciben como organismos unitarios, axiales, en los que jardín y casa están integrados; en los dos la regularidad, la simetría y la proporcionalidad son los mecanismos de control geométrico de la composición. Ambos presentan sus elementos y partes componentes jerárquicamente graduados de delante a atrás, desde el centro a los costados, a lo largo y a ambos lados de un eje; ambos son, por tanto, configuraciones espaciales estructuradas en profundidad, es decir, organizadas en función de una visión perspectiva.

Pero, en último término, ¿no está el jardín de Francesco trazado a semejanza de la casa, como un fragmento del propio palacio?. La tribuna ocupa el lugar del patio -obsérvese la similitud de su representación en planta-, frente al cual está la sala, y en correspondencia con ella, al otro lado, un andrón o vestíbulo; a ambos costados los cuadros y estanques se distribuyen como las habitaciones, patios menores y escaleras del palacio; delante hay un pórtico a ejes con el vestíbulo que da al prado exterior. Las líneas principales de partición son coincidentes, las proporciones similares, parecidos los modos de agrupación. Sin embargo en el jardín por su propia naturaleza, espacios abiertos y volúmenes sólidos aparecen en relación inversa: así el vacío del patio se convierte en el lleno del pabellón -y ésta es, probablemente, la causa de su cambio de figura-, y las habitaciones se transforman en cuadros a ras de suelo; pero la sala y el pabellón-galería mantienen su volumen: la sala en cuanto pieza, aunque avanzada, de la propia casa, el paso y la galería, abiertos a los lados al modo del pabellón, como piezas del jardín.

A su vez ¿no es el parque de caza análogo en ciertos aspectos a las ciudades amuralladas diseñadas por el propio Francesco di Giorgio?. Igual

que en las ciudades, el parque está cercado por un muro con muy pocas entradas, aunque las necesidades de protección no hacen aquí necesarias las torres de esquina ni las defensas de las puertas. Como en la mayor parte de ellas el parque es octogonal, sin duda el acuerdo más lógico entre los contornos cuadrado y circular que exigirían el entramado ortogonal y el radioconcéntrico, como los propios dibujos muestran. Del mismo modo que en las ciudades atravesadas por un río se disponen fortalezas en los puntos de entrada y salida (208), se añaden a los lados del parque recintos menores, si bien al carecer de funciones defensivas se prescinde del perfil del baluarte, y al ser la corriente solo interior se hace innecesario su desplazamiento a una u otra orilla, permitiendo colocarlos en el mismo eje. Como en las ciudades, la corriente de agua cruza el parque transversalmente, dividiéndolo en dos mitades de la misma extensión; sin embargo, ambas mitades no son aquí equivalentes, porque si en la ciudad fluvial a cada lado del río se extienden entramados de calles en torno a sendas plazas de posición simétrica, en el parque los componentes secundarios -monte, selvas y cobertizos- se colocan periféricamente y en relación con un eje de simetría perpendicular a la corriente, dejando libre el campo central para el jardín y el edificio a un lado de ésta y para la pradera al otro. Pero de nuevo, tal como se ubica el palacio del señor en la ciudad, el edificio porticado está "en lugar eminente y de por sí levantado según se requiere" (209); y así como en la ciudad que no tiene ciudadela se ha de poner la catedral en el lugar principal y una plaza ante ella con el palacio señorial en correspondencia (210), en el parque el edificio se coloca sobre su jardín delante del espacio abierto y en correspondencia con el monte.

Las dos elevaciones derivan de las de los jardines medievales y reproducen sus posibles variantes: junto al muro o en medio del recinto, cubierto de vegetación libre u ordenado por los caminos de subida, con o sin pabellón en la cima. El edificio por su parte, sobre gradas, porticado y de tres plantas, es similar a algunos de planta circular dibujados en el primer tratado. El jardín que lo rodea se traza a su vez a imagen de la ciudad asentada sobre una colina: ésta puede tener sus calles en espiral,

en disposición radioconcéntrica o cruzadas en oblicuo (211); el jardín tiene las suyas en espiral, según el texto, pero en el dibujo se representa una malla radioconcéntrica, por otra parte la mejor adaptación a la forma del casquete esférico también del trazado ortogonal de la ciudad llana. Como la plaza en la ciudad, en el centro de esa malla y cima de la colina hay una plataforma, y sobre ella el edificio circular en lugar del torreón urbano; y al pie de la colina, en torno a ella como en la ciudad, un muro según el texto, que en el diseño se ha cambiado por un foso (212). Así, mientras el jardín de palacio se organizaría como una analogía de la casa urbana, el parque lo haría, en determinados aspectos, al modo de la ciudad fluvial fortificada, y el jardín incluido en él al modo de la ciudad en monte.

NOTAS

1. Leon Battista Alberti: 'De re aedificatoria', Florencia, 1485. Como es sabido el tratado debió ser elaborado a partir de 1443, siendo presentado al papa Nicolás V en 1452 y circulando en manuscrito a partir de esa fecha. En el texto se manejará la traducción castellana de Francisco Lozano publicada bajo el título: 'Los diez libros de Architectura de Leon Baptista Alberto', por Alonso Gómez, Madrid, 1582; eds. facsímil: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Oviedo, 1975 (en la que se adjuntan las ilustraciones de la edición en toscano de Cosimo Bartoli, Venecia, 1565); así como: Albatros, Valencia, 1977; comparándola sistemáticamente con la edición crítica realizada por Giovanni Orlandi y Paolo Portoghesi bajo el título: 'L'architettura', Il Polifilo, Milán, 1966, 2 vols.; que incluye el texto latino y su traducción al italiano moderno. Se citará generalmente la versión castellana, indicando en nota, libro, capítulo y folio correspondientes al párrafo, así como las páginas de la edición crítica en que se encuentra el mismo en versión italiana y latina, por este orden (a izquierda y derecha en el texto de la misma), adjuntándose cuando fuere conveniente por su interés, mayor claridad o mejor acierto, la traducción italiana.
El fragmento que encabeza este primer capítulo se halla en IX.II, fo. 272, ed. crít. págs. 790/791: "V'è un genere di edificio privato che richiede al tempo stesso il decoro della casa cittadina e la piacevolezza della villa. L'abbiamo tralasciato nella trattazione dei libri precedenti per riservarlo a questo punto. Si tratta dei giardini suburbani, che a mio parere non sono per nulla da trascurarsi". Obsérvese la utilización de los términos 'villa' (igual en latín) y 'giardini suburbani' ('orti suburbani' en latín) por 'granja' y 'huertos o jardines...', respectivamente.
2. "...lo que acontece en las edificaciones de la ciudad que la pared del vecino impida, de la calle publica, a las corrientes de las canales, y todas las mas de las cosas, assi para que no puedas satisfacer. Esso no acontece en las cosas de la granja, porque aqui son todas las cosas mas libres, pero alli mas impedidas" (V.XIV, fo. 146, ed. crít. págs. 400/401).
3. "La granja y las moradas de la ciudad de los ricos entre si diffieren en esto, que la granja para los ricos es morada en el estio, pero mas commodamente usan de los techos de la ciudad para tolerar los inviernos, porque del campo toman toda la recreacion de luz, del fresco, del espacio y de la vista, pero de la ciudad siguen los regalos de sombra" (V.XVIII, fo. 158, ed. crít. págs. 432/433).
4. Que, no obstante, habrán de procurarse a las primeras en cuanto las condiciones urbanas lo permitan: "Por tanto las casas que son oportunas para el uso civil, son tenidas dentro de la ciudad para dignidad

y salud. Pero en quanto suffren las angosturas de los lugares y la copia de luz, toda la recreacion y passatiempo de la granja se la lleven las casas de la ciudad" (ibíd.). El sentido de la frase inicial en italiano no es sin embargo coincidente: "Per le abitazioni cittadine, pertanto, sarà sufficiente disporre di quanto è necessario alla vita civile, per vivere cioè in modo decoroso e con buona salute".

5. "Entre las casas de la ciudad y las de la granja, fuera de las cosas que en los libros passados diximos, ay esta diferencia, que los ornamentos de las de la ciudad en comparacion de las otras es menester que representen mucho la gravedad, pero a las granjas se les concederán todos los regalos de alegria y recreacion" (IX.II, fo. 271, ed. crít. págs. 788/789).
6. IX.I, fo. 271, ed. crít. págs. 786/787. Por el término 'portales' ha de entenderse 'pórticos'.
7. IX.IV, fo. 279, ed. crít. págs. 808/809.
8. En IX.II, fo. 272, ed. crít. págs. 788/789, se añade: "Tambien ay esta diferencia que en las de la ciudad es necessario que modereys muchas cosas, conforme a lo que os es licito, por el vezino, las quales en la granja haremos con mas libre derecho"; tras lo que se especifican algunas de ellas.
9. "...pero en la granja ninguna necesidad os fuerça a poner unos edificios sobre otros, porque se tomaran para si muy convenientes espacios en tan derramada anchura, en los quales con igual peso succedan unas cosas a otras". A lo que añade: "Lo qual mismo, con tal que po-days, me agradara mucho tambien en las ciudades" (IX.II, fo. 272, ed. crít. págs. 790/791). Más clara es la versión italiana: "Ma, quanto alla villa, non v'è in essa alcuna necessità di sovrapporre costruzioni a costruzioni, giacché la maggiore estensione del terreno consente alle diverse membrature tutto lo spazio sufficiente a dispor si su di un medesimo livello integrandosi a vicenda...".
10. Ibíd. En la versión italiana se dice: "Dicono i medici che bisogna godere di un'aria quanto più possibile libera e pura; e ciò -bisogna riconoscerlo- può esserci fornito da una villa situata in posizione elevata e isolata. D'altra parte il disbrigo degli affari e i doveri civici impongono che il padre di famiglia sia presente assai di frequente nel fòro, nella curia, nei templi. Per far fronte agevolmente a tali impegni si richiede una casa di città; senonché, quella è inadatta alle occupazioni, questa alla salute".
11. Incluida en el vol. I de sus 'Opere volgari', Laterza, Roma-Bari, 1966, 2 vols. Burckhardt atribuyó inicialmente el 'Trattato del governo della famiglia' a Agnolo Pandolfini; solo en nota admite la posible atribución a Alberti, ahora generalmente aceptada (Jacob Burckhardt: 'La cultura del Renacimiento en Italia' (1860), Edaf, Madrid,

- 1982, págs. 108 y 309).
12. J. Burckhardt: op. cit., pág. 309; el capítulo VIII de la quinta parte está dedicado precisamente a la vida doméstica.
 13. En la ciudad la juventud "adquiere buenas costumbres,... se dedica a obras esforzadas y dignas de inmortalidad; esas cosas óptimas tal vez no se encuentren en la villa, entre troncos y terrones" (L.B. Alberti: op. cit., pág. 201; cit. en Paolo Portoghesi: 'El angel de la historia. Teorías y lenguajes de la arquitectura' (1982), H. Blume, Madrid, 1985, pág. 26).
 14. "En la villa puedes huir de estos estrépitos, de estos tumultos, de esta tempestad de la tierra, de la plaza y del palacio. En la villa te puedes esconder para no ver las fechorías, las perversidades y tanta cantidad de pésimos malvados, que por la tierra te revolotean continuamente delante de los ojos, que no paran de parlotearte en los oídos, que de hora en hora siguen mugiendo por toda la tierra, bestias furiosas y horribles. ¡Cuán agradable será quedarse en la villa, felicidad no conocida!" (L.B. Alberti: op. cit., pág. 200; cit. en P. Portoghesi: op. cit., págs. 25 y s.).
 15. Víctor Nieto y Fernando Checa han identificado en este cambio de actitud hacia la naturaleza, comprendido en la renovación cultural de la época, el motivo básico del interés suscitado por la villa en el ámbito florentino. Véase: Víctor Nieto Alcaide y Fernando Checa Cremades: 'El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico', Istmo, Madrid, 1980, págs. 149 y ss. En el parágrafo quinto del cap. III (titulado 'Renovaciones tipológicas: el palacio, la villa y la biblioteca'), se incluye una síntesis de la transformación sufrida por la villa a lo largo del siglo XV y de sus implicaciones ideológicas, condensadas en esa 'santificación laica de la vida en el campo' en la que los autores identifican el programa general del más depurado ejemplo de aquellos años, la villa de Poggio a Caiano.
 16. J. Burckhardt: op. cit., págs. 229 y ss.; al investigar en el tercer capítulo de la parte cuarta, titulado 'Descubrimiento de la belleza del paisaje', los antecedentes de tal actitud -de la que encuentra ya indicios en Dante-, se detiene particularmente en los casos citados, y en nota a pie de página enumera exhaustivamente los pasajes de los 'Comentarios' en que Piccolomini, ya papa Pío II (1458-64), describe con minuciosidad nacida del entusiasmo los paisajes por él contemplados. (Eneas Silvio Piccolomini: 'Pii Secundi Pont. Max. Comentariorum' (1584), Roma, 1614).
 17. P. Portoghesi: op. cit., pág. 26.
 18. IX.II, fo. 273, ed. crít. págs. 790/791: "Tenuto conto di ciò, diremo che tra tutte le costruzioni di pratica utilità la prima e più salutare è un giardino tale che al tempo stesso non ostacoli le attività connesse con la città e sia immune dalle impurità atmosferiche".

19. En la traducción de Francisco Lozano 'huerto' y 'jardín' son términos sinónimos, como prueba la cita que da comienzo a este capítulo. Según Porcinai, en el contexto italiano "i due termini 'giardino' e 'orto' continuano a usarsi indistintamente l'uno per l'altro. Almeno per tutto il XVI secolo, insomma la parola giardino... continuava a essere soltanto un francesismo". (Pietro Porcinai: 'Giardini d'Occidente e d'Oriente', Fratelli Fabbri, Milán, 1966, pág. 72). Es frecuente el uso de 'orto' en plural: a finales del XV encontramos en Florencia los 'Orti Oricellari' de Bernardo Rucellai, y a mediados del XVI en Roma los 'Orti Farnesiani' instalados por Pablo III en el Palatino. En la antigua Roma 'hortus' era vocablo polisémico que podía referirse tanto a un pequeño huerto de abastecimiento familiar o a una extensa finca de regadío, incluyendo viñas y frutales, como a un jardín (véase Carlo Zaccagnini: 'Le ville di Roma', Newton Compton, Roma, 1976, pág. 9). En todo caso, en la edición crítica del tratado albertiano 'giardino' es, como se ha visto, el término italiano moderno sistemáticamente empleado allí donde en la castellana del XVI se utilizan indistintamente 'huerto' y 'jardín'.
20. En los lugares en que en la versión castellana se emplea el vocablo 'granja', refiriéndose a la de recreo, en la edición crítica italiana se utiliza el de 'villa' reservándose la expresión 'casa dei contadini' para referirse a la granja agrícola. Ya en el propio texto se advierte sobre la doble acepción de aquél término: "Pero como las casas de las granjas sean unas en que habiten los nobles, y otras en que los labradores, y destas las unas parezcan ser hechas principalmente por el provecho, y otras por ventura por recreación" (V.XV, fo. 148, ed. crít. págs. 404/405); tratándose a continuación por separado sobre las características de ambas: las de los labradores en caps. XV y XVI; las de los nobles en caps. XVII y XVIII. Por lo que a este trabajo respecta, de aquí en adelante se utilizará el vocablo 'villa' así como el de 'jardín', para evitar la confusión a que podría inducir en la actualidad el empleo de 'granja' y 'huerto'. Sin embargo, no se habrá de entender, en general, el término 'villa' como referido exclusivamente a la casa, sino al conjunto de las instalaciones, que pueden comprender además de ésta los jardines, el parque -comúnmente usado como coto de caza- y las tierras de labor. La casa vendrá designada por este nombre o, más específicamente, por los de 'casino' o 'palacete' -equivalentes a los italianos 'casino' y 'palazzina', de uso corriente- que hacen referencia al tamaño e incluso al carácter de la construcción.
21. Rinaldi interpreta los fragmentos citados a partir de la polaridad entre 'otium' y 'negotium' (véase Alessandro Rinaldi: 'Ideologia e tipologia del giardino urbano a Firenze fra XV e XVI secolo: il giardino come rappresentazione della natura e la costruzione della città 'autre' di ordine rustico', en Giovanna Ragionieri (ed.): 'Il giardino storico italiano. Problemi di indagine, fonti letterarie e storiche'. Actas del congreso de Siena-San Quirico d'Orcia, 6-8 de octubre, 1978, Leo S. Olschki, Florencia, 1981, págs. 125 a 146).

22. Algunos de ellos se verán en la tercera parte.
23. Es muy significativo que los propios Médicis acabaran trasladándose a aquél -previa ampliación- en tiempos del gran ducado. Sobre el palacio Médicis, el palacio Pitti y los jardines de Bóboli se hablará en la tercera parte.
24. IX.II, fo. 273, ed. crít. págs. 792/793. Que las villas campestres comprendían jardines era algo que se daba por supuesto ya en V.XVIII, fo. 158, ed. crít. págs. 432/433, cuando se le atribuían "portal, pasaseadero, lugar de llevarse, y recreaciones de jardines y otras cosas semejantes".
25. IX.II, fo. 272, ed. crít. págs. 790/791.
26. Cit. en Marie Luise Gothein: 'A History of Garden Art' (1928), Hacker Art Books, Nueva York, 1979, 2 vols., vol I, pág. 83; el cap. IV está dedicado a los jardines del imperio romano. El texto básico sobre los jardines de la antigua Roma es el de Pierre Grimal: 'Les jardins romains a la fin de la Republique et aux deux premières siècles de l'Empire' (1943), P.U.F., París, 1969.
27. Los jardines helenísticos serían el resultado del cruce efectuado entre el gimnasio griego, entendido ya como lugar de enseñanza filosófica -recuérdense los de Platón, Epicuro o Aristóteles-, y las tradiciones orientales -de Egipto, Mesopotamia y Persia- a raíz de las expediciones de Alejandro.
28. En el siglo I a.C., saturado el recinto de Servio Tulio -cuyas murallas, levantadas trescientos años antes, encerraban 426 ha.-, la ciudad se extendía hacia el Tíber por las tierras llanas del Campo de Marte. La población, que a finales de siglo alcanzaba el medio millón de habitantes, continuó creciendo a medida que la ciudad se expandía en todas direcciones saltando incluso el cauce fluvial, hasta llegar a cerca del millón de personas; número que se mantenía cuando Aureliano en el siglo III d.C. encerró su núcleo principal al construir el recinto exterior, comprendiendo una superficie de 1.386 ha. (véase Leonardo Benevolo: 'El diseño de la ciudad', vol. 2: 'El arte y la ciudad antigua', G. Gili, México, 1979).
29. La villa de Escipión en Liternum, cerca de Cumas, fue la primera, al parecer, en que se hizo patente la influencia griega; Mario tenía una villa en Misenum, César en Baia y Pompeyo en Albano; Cicerón contaba, al parecer, con un total de diecisiete propiedades en el campo, entre las cuales estaban las villas de Arpinum -su casa solariega-, Formia y Tusculum; Atico poseía una en Epirus; Varrón en Casinum y Tusculum; en Tusculum había también otras de Hortensio y Lúculo; éste tenía además las del Monte Circeo y Baia. La familia imperial poseía una villa en Anzio; Tiberio las tuvo en Sperlonga y en la isla de Capri; Nerón construyó una en Subiaco, Domiciano en Albano y Adriano la suya muy cerca de Tibur. Esta última, la más conocida, es también el ejem-

plar más extraordinario de villa romana. El complejo de recintos y edificios desparramado sobre un terreno ondulado al pie de las colinas tiburtinas, ocupaba unas 66 ha. e incluía un buen número de jardines de distinto género: los de los peristilos de las bibliotecas, del palacio de invierno, de la 'Piazza d'Oro' y del templo de Júpiter; el del hipódromo llamado 'Poecile'; los jardines de las terrazas de la Academia, la suspendida junto al Canopo y la que termina el frente nororiental delante de la villa republicana, además de la intervención paisajista del valle del Tempe, bajo el templo de Venus. Muy ilustrativa al respecto es la maqueta realizada por Italo Gismondi que se muestra en la propia villa. Una información bastante completa así como una interpretación muy sugestiva del programa de cada recinto en el contexto más amplio de la arquitectura de Adriano, se encuentran en el libro de Henri Stierlin: 'Hadrien et l'Architecture romaine', Office du Livre, Friburgo, 1984. Capítulos V a VIII.

30. Como es sabido, la población se alojaba en 'insulae', bloques de vivienda colectiva de hasta 6 ó 7 plantas, y en 'domus', viviendas individuales entre medianeras de 1 ó 2 plantas. Ambos tipos -que pueden todavía contemplarse en Ostia- aparecen combinados en algunos fragmentos conservados de la 'forma urbis Romae', el plano de mármol grabado en la época de Septimio Severo. La 'domus' se organizaba, como es sabido, alrededor de un atrio y un peristilo dispuestos uno a continuación del otro en el sentido de la profundidad. El peristilo tenía ya suficientes dimensiones para albergar un pequeño jardín con algunos arbustos, macizos de flores, estatuaria y una fuente o un estanque. Pero cuando el solar lo permitía, detrás de la casa se disponía un espacio mucho más amplio, porticado en uno o más de sus costados, que contenía un jardín desarrollado, incluyendo un canal o una sucesión de estanques entre hileras de árboles, así como pérgolas o emparrados que cubrían triclinios. En Pompeya no eran raras las 'domus' con jardín posterior: casas como la del Centenario y la de los Vetios solo tenían peristilo; pero en la casa del Fauno había además un jardín rodeado de pórticos, y en la de las Bodas de Plata otro lateral; en la de Julia Felix el peristilo deja sitio a un jardín con pórtico en un lado, pérgolas en otros dos, y en el centro un canal dividido por puentecillos en cuatro secciones. Pero el ejemplo quizá más interesante es el de la casa de Octavius Quartio (conocida como de Loreio Tiburtino), en la que un minúsculo peristilo da paso a una terraza pergolada abierta a un jardín a nivel inferior; en el extremo de la terraza hay un biclinio con un edículo central del que nace un canal que la recorre por entero; en el punto medio el agua cae bajo un templete a otro canal perpendicular, que recorre axialmente el jardín hasta el portal abierto a la calle posterior; el canal se amplía en dos estanques cubiertos por emparrados y pasa bajo otro templete situado a mitad de recorrido; a ambos lados se han encontrado indicios de la existencia de pérgolas en paralelo y alineaciones de árboles ordenadas por tamaños. Sobre los jardines pompeyanos véase el completísimo trabajo de Wilhelmina F. Jashemski: 'The Gardens of Pompei, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesubius', Caratzas Brothers, New Rochelle (Nueva York), 1979.

31. Estos jardines públicos tenían antecedentes en los de algunas ciudades helenísticas como Alejandría (los del Museo, el Gran Gimnasio y el Dicasterio) y Antioquía (el parque de Dafne), así como los de las propias ciudades griegas: no solo en plazas como la 'Platanistas' de Esparta, lugar de ejercicios deportivos y reuniones públicas cerca de un canal, que recibía su nombre de los árboles que le daban sombra, o el Agora de Atenas, al parecer en alguna época plantada de árboles, sino en los gimnasios. Eran éstos recintos porticados entre arboledas, situados por razones de espacio en las afueras del casco, inicialmente dedicados a entrenamientos atléticos, pero a los que la población acudía a pasar el rato, acabando por ofrecer -particularmente en Atenas- ámbito adecuado para las discusiones filosóficas (véase n. 27). De ellos derivarían en la civilización romana el pórtico por un lado y los jardines de las termas por otro. (Sobre los jardines griegos y helenísticos véase el cap. III de M.L. Gothein: op. cit., págs. 51 y ss.).
- De otra parte, las arboledas sagradas -plantadas probablemente en recuerdo del lugar selvático en que se encontraran los primeros santuarios- existían también en Grecia alrededor de las tumbas de los héroes y en el interior de recintos sagrados como el de Esculapio en Epidauros y el de Olimpia, hecho que fue ya señalado por Rex D. Martienssen ('La idea del espacio en la arquitectura griega' (1956), Nueva Visión, Buenos Aires, 1979) al hablar de los elementos del temeno; se trataba sin embargo de arboledas irregulares. En el mismo sentido hay que recordar, como ya señalara Giedion, que los mausoleos de Augusto y Adriano, además de estar situados en parques, terminaban en un túmulo cónico de tierra plantado de árboles que rodeaban un templo central (Sigfried Giedion: 'La arquitectura, fenómeno de transición. Las tres edades del espacio en arquitectura' (1971), G. Gili, Barcelona, 1975).
32. En los últimos años de la república era en la parte sur del Campo Marzio donde se concentraban las villas: allí estaban la de Escipión y la de la familia Emilia. Al norte se encontraban los jardines de Pompeyo, en cuyos terrenos se construiría más tarde el mausoleo de Augusto. Fue en los años del imperio cuando las villas debieron desplazarse a las colinas de la periferia.
33. El nombre procede de la familia Pincia que ocupó parte de la colina a fines del siglo IV.
34. En el siglo XVI Pirro Ligorio hizo una reconstrucción gráfica del jardín de Lúculo a partir de los restos aún existentes.
35. Divididos en dos sectores por las murallas servianas, los jardines de Mecenas pasaron a su muerte al emperador; lo mismo ocurrió con los de Salustio, constituyéndose ambos en residencias suburbanas muchas veces preferidas a la oficial del Palatino.
36. En los jardines de Licinio se encontraba el llamado templo de Minerva Médica.

37. Salvo estos tres últimos, todos los jardines mencionados quedaron incluidos en el interior del recinto aureliano. Sin embargo, jardines y villas debían extenderse más allá de éste, a lo largo de los caminos, por la campiña inmediata; ejemplos de ello son la villa de Livia en Prima Porta junto a la vía Flaminia y la llamada de 'Sette Bassi', junto a la vía Latina.
38. Tras el incendio del año 64 Nerón se reservó un enorme recinto de unas 40 ó 50 ha., desde el pórtico de Livia y los jardines de Mecenas hasta el circo Máximo, comprendiendo la ladera sur del Esquilino, las estribaciones orientales del Celio y gran parte del Palatino, además de la hondonada intermedia. En ésta se excavó un lago artificial abastecido por el 'Acqua Claudia', mientras al final de la vía Sacra se levantaba un pórtico de entrada con la estatua colosal del propio emperador en figura de Helios. El recinto estaba ocupado por bosques, prados, viñedos e incluso tierras de labor, según cuenta Suetonio ('Nerón' XXXI), y poblado por toda clase de animales domésticos y salvajes, en un extremado intento de reconstruir una gran propiedad rural en el corazón de la ciudad. Diseminados en el paisaje, entre la vegetación, alrededor del lago y en las laderas, se encontraban edificios con algunos jardines geométricos, el más importante de los cuales era la Domus Aurea. Tras la muerte de Nerón, Vespasiano construyó en el emplazamiento del lago el anfiteatro Flavio (el Coliseo); frente a éste se levantarán más tarde las termas de Tito, y luego las de Trajano; en el Palatino se construirán el palacio de los Flavios y la Domus Augustana de Domiciano, y en el lugar del pórtico levantará Adriano el templo de Venus y Roma. (Una información detallada sobre los jardines privados de la capital del imperio se encuentra en Carlo Zaccagnini: op. cit., primera parte).
39. Para las fechas en que se escribió el tratado, hacia el final de la vida de su autor (aproximadamente 88 a 20 a.C.), debían existir ya cantidad de jardines, sobre todo privados, y entre ellos buena parte de los mencionados. Marco Vitrubio Polión: 'Los diez libros de Arquitectura', trad. de Joseph Ortiz y Sanz, Madrid, 1787; ed. facsímil: Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Oviedo, 1974. Como es sabido la primera edición del Vitrubio fue la de 1486 en Roma. Existe una traducción al castellano anterior a la citada: la de Miguel de Urrea impresa por Juan Gracián, Alcalá de Henares, 1582, bajo el título: 'De Architectura', ed. facsímil, Albatros, Valencia, 1978; y otra posterior, contemporánea, de Agustín Blánquez con el título: 'Los diez libros de Arquitectura', Iberia, Barcelona, 1982. La concisión y claridad de la de Ortiz en comparación con la frecuente confusión de la de Urrea, han aconsejado tomar de aquélla los fragmentos citados en el texto, de los que se darán en nota, libro, capítulo y parágrafo, añadiendo, cuando resulte de interés los fragmentos correspondientes de la de Urrea.
40. V.IX. En ambas ediciones se presentan reconstrucciones en planta; la de Urrea independiente de la del teatro.

41. V.IX.38.
42. V.IX.42.
43. V.X.
44. V.XI.
45. V.XI.52 a 54. Con 'pórticos estadiados' quiere significarse de un estadio de longitud, según la nota 14 de Ortiz. 'Obra signina' era, según la nota 3 de la página 35 a la que se remite, la de ciertos suelos resistentes a la humedad. Tanto en el texto de Ortiz, como en el de Urrea, se adjuntan reconstrucciones de las palestras. En la de este los pórticos exteriores se han entendido perimetrales al edificio, con lo que, siendo imposible situar las arboledas entre ellos, se han pasado al patio interior, en flagrante contradicción con su propio texto: "Esos xistos, o portales, parece averse de hazer de manera, que entre dos portales aya unas selvas, arboledas, y plata nales, y en estos bosques, o enrramadas se hagan entre los arboles unos passeaderos. Tambien se hagan allí unas estancias de argamasa para mirar...". En la reconstrucción de Ortiz, en cambio, se sitúan bien pórticos y estadio, pero se ignoran las arboledas y en su lugar se dispone un parterre de ocho cuadros a la francesa.
- Por otra parte hay en VI.X.48 una aclaración sobre el doble significado del término 'xisto', aunque no añade nada a la definición de estos jardines: " 'Xystos' entre los Griegos es un pórtico muy ancho donde los atletas se exercitan en tiempo de invierno; y los Latinos llamamos 'xistos' a los paseos descubiertos, a los quales los Griegos dan el nombre de 'peridrómidaa' ". Sobre la interpretación exacta de este término ha habido diferencias de opinión: Derek Clifford ('Los jardines. Historia, trazado y arte' (1962), Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1970; véase su apéndice A) da cuenta de sus acepciones sucesivas, poniendo en claro el texto vitruviano; Carlo Zaccagnini (op. cit., pág. 15) lo entiende más ampliamente como un modo de organizar un jardín con uno o más pórticos en derredor, utilizado tanto en jardines públicos como privados.
46. VI.VIII.32 y 33 respectivamente. Urrea traduce el primer párrafo: "Para los nobles, y que gobiernan, se han de hazer los zaguanes y entradas reales, altos los corredores, los patios muy anchos, bosques arboledas, passeaderos, o corredores mas espaciosos, acabado todo con hermosura de perfecta materia". Se añade una planta de casa noble en la que se sitúan 'huertos' a ambos lados de la entrada, así como 'selvas y plantaciones' al fondo, más allá del peristilo. En la que adjunta Ortiz hay solamente dos 'vergeles' con parterres, a ambos lados de una 'basilica', al fondo de la casa.
47. VI.VI.25.
48. De los atrios se habla en VI.III y VI.IV ; también en VI.IV de las alas, los tablínos y los peristilos; en VI.V de los triclinios y

salones. Por otra parte, el VI.IX se dedica a las casas de campo, pero entendidas como de labranza, no de recreo, por lo que no se hace mención de jardines; tampoco al describir la casa griega en VI.X, a pesar de que en ellas se encuentran los citados salones 'Cyzikenoy's' o 'Cyzicenos'. Sin embargo, al reconstruir la planta de ésta incluye Ortiz sendos jardines al fondo de las casas para los huéspedes. Ya en el libro siguiente, en el epígrafe dedicado a la manera de pintar las habitaciones se habla, sin embargo, de la ornamentación de los paseos, lo que parece referirse a los pórticos -o paseos cubiertos- de los jardines: "En los paseos, por su mucha longitud, pintaban paisajes copiados al natural de varias vistas. En ellos se representan puertos, promontorios, marinas, ríos, fuentes, estrechos, templos, bosques, montes, rebaños, pastores..." (VII. V.23). Nada más apropiado que tales temas en los fondos murales de los pórticos -especialmente en jardines cerrados como los de las 'domus' urbanas- para, alterando perceptivamente sus límites espaciales, obtener de un modo virtual la apertura del jardín y su prolongación ideal hacia la naturaleza. Estas pinturas de paisaje son llamadas 'topiaria opera'; pero 'topiaria' por jardinería y 'topiarius' por jardinero -quizá con especial referencia a quien tenía la habilidad de tallar figuras en ciertos arbustos- son términos usados desde Cicerón. Quizá por eso, Urrea traslada de otro modo la frase de Vitruvio: "Los paseaderos que son largos adornaban con variedad de cosas que se crían en los jardines...". Por otra parte, escenarios naturales son también los que se pintan en la última de las tres clases de escenas teatrales: "...y las satíricas se visten de bosques, grutas, montes y demás administraciones campestres, a manera de paisaje" (V.VIII.26). Urrea, por su parte traduce: "Las Satíricas, se adornan con árboles, con cuevas, con montes, y con cosas agrestes, y rústicas, que hacen muestra de obra Topiaria". (Sobre pinturas murales en los jardines, consúltese: W.F. Jashemski: op. cit., cap. III, donde además se discute el significado de los términos citados).

49. Plinio: 'Cartas', Hernando, Madrid, 1917, 2 vols. Traducido por Francisco de Barrera y Francisco Navarro. Cayo Cecilio Plinio Segundo (Como, 62-115), es conocido como Plinio el Joven para no confundirlo con el autor de la 'Historia Natural' -muerto en la erupción del Vesuvio en el año 79- de quien era sobrino. Orador y senador, fue nombrado por Trajano gobernador de Bitinia y Ponto.
50. Libro II, carta XVII a Galo. Hacen también referencia a la villa Laurentina la carta I.IX a Minucio Fundano (sobre la tranquilidad de la vida en la villa) y la IX.XL a Fusco. En el texto se cifra la distancia a Roma en "solamente diez y siete millas"; un cálculo aproximado indica unos treinta kilómetros al suroeste de Roma y unos diez kilómetros al sur de la antigua Ostia. No parece una distancia corta para la época; sin embargo el texto sugiere un uso casi cotidiano, como el de las villas suburbanas.
51. Se trata naturalmente de un emparrado, por lo que carece de sentido "andar sobre él". Gothein sugiere, con mejor criterio, que es el sue-

lo del paseo, "laid with fine gravel", el que es tan suave como para ser pisado con los pies desnudos (M.L. Gothein: op. cit., vol. I, pág. 106).

52. 'Xystus violis odoratus' es la expresión utilizada por el autor, pero un xisto, tal como lo explica Vitrubio, es -aun referido a un jardín privado- algo más que el prado que los traductores entienden, como queda claro unas líneas más abajo.
53. Esta última frase es citada en S. Giedion: op. cit., pág. 253; aunque con una traducción ligeramente diferente, realizada a partir de la versión inglesa: "cuando yaces en este lecho, desde sus pies gozas de la perspectiva del mar, y si miras hacia atrás, ves las villas vecinas; y desde la cabecera tienes una vista de los bosques". Giedion habla de Plinio a propósito del cuidado en la elección del emplazamiento de las villas y en la disposición de las habitaciones y sus huecos en función del soleamiento y las vistas (op. cit., págs. 250 y ss.). Respecto al salón "especie de estufa solar", cita: "...que forma el segmento de un círculo, y cuyas ventanas están colocadas de modo que reciban sol todo el día" (op. cit., pág. 202), lo cual es mucho más significativo: se trata, pues, de un 'heliocaminus'.
54. Plinio: op. cit. V.VI, carta a Apolinar, en la que hace la descripción de la villa, mientras en la IX.XXXVI a Fusco explica muy por lo menudo cómo pasa el día en ella. Su ubicación estaría próxima, según parece, a Città di Castello, a unos 230 km. al norte de Roma.
55. Así se especifica en IX.XXXVI: "Pregúntasme como empleo el día en verano cuando me encuentro en mi posesión de Toscana..."; y en IX.XL: "...quieres saber qué cambios hago en invierno, cuando me encuentro en Laurentino"; y más tarde: "Enterado quedas de mi régimen en verano y en invierno, y puedes añadir también de otoño y primavera".
56. Es decir, abierto en el extremo por el que se entra y cerrado por el otro al fondo.
57. El hipódromo ya estaba rodeado por los plátanos; quizá la frase se entienda mejor suponiendo que sea solo el semicírculo terminal del hipódromo el que está rodeado de cipreses, mientras sus laterales rectos lo están por plátanos.
58. Los traductores parecen entender por alamedas, paseos arbolados, sean o no de álamos. Según el texto castellano, habría una alineación interior semicircular de cipreses y otras varias (sean de álamos o de los antedichos plátanos) exteriores a ella, formando paseos. Más lógico parecería lo contrario, puesto que las alineaciones de cipreses, al formar barreras más continuas, tupidas y oscuras, y de más destacado perfil que las de otras especies, son más adecuadas como plano de fondo. En la traducción inglesa que da Gothein (op. cit., vol. I, pág. 103) se emplea, en efecto, 'inward' ('hacia dentro') donde en la castellana se dice 'fuera'.

59. Es decir: donde las avenidas semicirculares terminan, comienzan unas calles o sendas rectas y de menor ancho, separadas por setos de boj, a ambos lados de la pista central.
60. Estas frases, un tanto oscuras, quizá pudieran interpretarse en el sentido de que en el espacio central se encuentran diversas estancias en las que hay cantidad de figuras e incluso nombres recortados en el boj; pero en una de ellas se halla, en vez de una disposición geométrica, una imitación de un fragmento de paisaje natural, con un grupo de plátanos enanos en el centro. Después vendría la superficie de acantos también con labores topiarias.
El término 'meta' se entiende, según el diccionario de Casares, como "pilar cónico que en el circo romano se ponía como señal en cada uno de los dos extremos de la espina". En la traducción inglesa se emplea la palabra 'obelisk'.
61. Terminada en el año 92 y, por tanto, contemporánea o más probablemente anterior a la villa Toscana; Plinio tendría en esa fecha 30 años.
62. Giedion indicó ya la presencia de este jardín formando parte del complejo palacial (G. Giedion: op. cit., pág. 232). Recuérdese asimismo el hipódromo de la villa Adriana -el 'Poecile'-, construido posteriormente a partir del año 118.
63. Ackerman ha llamado a este tipo de villas 'abierto-descentrado', por oposición al 'cúbico-centrado', compacto y regido por un principio ordenador más patente. (James S. Ackerman: 'Il paradigma della Villa', Casabella nº 509-510, enero-febrero, 1985, págs. 53 a 65; véanse en particular las págs. 59 y s.).
64. No son éstas, sin embargo, las únicas villas que Plinio poseía; en su carta IX.VII a Romano dice tener muchas en las orillas del lago Laurio (el de Como) y especifica dos: una junto al agua a la que llama 'Comedia', y otra levantada sobre peñascos a la que llama 'Tragedia'. También en las cartas I.III y II.VIII a Caninio Rufo se refiere a "nuestra casa suburbana" de Como.
Además de ello, muestras del interés que en él despiertan ciertos fenómenos de la naturaleza se encuentran en cartas como la IV.XXX a Licinio (sobre el manantial intermitente del lago Como), la VIII.VIII a Romano (sobre las fuentes del Clitumno), y la VIII.XX a Galo (sobre el lago Vadimón).
65. Marco Porcio Catón (234-149 a.C.): 'De agri cultura'; Marco Terencio Varrón (116-27 a.C.): 'De re rustica', llamado también 'Rerum rusticarum'; Lucio Junio Moderado Columela (s. I d.C.): 'Res rustica'; y Rutilio Estauo Emiliano Paladio (s. IV d.C.): 'De re rustica'. También se conservó completa a través de la Edad Media la 'Historia naturalis' de Plinio el Viejo (Cayo Plinio Segundo, h. 23-79 d.C.) cuyos libros XII a XVII están dedicados a botánica, agricultura y horticultura. Al parecer, el propio Alberti redactó hacia 1439 un breve escrito en lengua vulgar sobre cuestiones de agronomía con el es-

cueto título de 'Villa' (Portoghesi da noticia de la atribución de Grayson en la introducción a la edición crítica del 'De re aedificatoria').

66. La excepción más notable quizá sea la descripción que hace Varrón de la pajarera ('ornithon') de su villa en Casinum: una pieza compuesta de pórticos que albergaban aves y estanques o viveros de peces, terminada en otro circular con estanque y templete rotondo en el centro, en el que se encontraba un triclinio (véase un resumen del texto en: H. Stierlin: op. cit., pág. 133).
67. Ya en el siglo XVIII se produce la que quizá sea la más temprana investigación erudita sobre la villa romana tomando las cartas de Plinio como punto de partida, la del jesuita Pedro José Márquez (conocido como Pietro Marquez Messicano): 'Delle ville di Plinio il giovane', Roma, 1796. Hay que recordar asimismo, más por su interés compositivo que por sus valores arqueológicos, la obra de Robert Castell: 'The Villas of the Ancients Illustrated', Londres, 1728.
68. De ahí la diversidad de los resultados obtenidos en los numerosos intentos de reconstrucción llevados a cabo desde Scamozzi hasta nuestros días. En particular, la carta a Galo ha demostrado ser el enunciado de un excelente ejercicio de composición. Véase: 'La Laurentine et l'invention de la villa romaine', Institut Français d'Architecture, Moniteur, Paris, 1982; donde se ilustran no solo las reconstrucciones de Scamozzi (1615) que ajusta la villa en un solo bloque de edificación, Félibien (1695) que ya incluye los jardines, Castell (1728) quien, como el anterior, reconstruyó también la villa Toscana, Pietro Marquez (1796), Schinkel (1831) y Bouchet (1852), las más señaladas entre un total de veintidós hasta 1944, sino también el concurso de emulación de la Ecole Royale d'Architecture de París (1818) y el de la Academia de San Lucca en Roma (h. 1850). El reciente concurso convocado por el Institut Français d'Architecture, causa inmediata de esta publicación, ha dado ocasión asimismo a notables reconstrucciones de Leon Krier, Bernard Huet e Iñiguez y Ustarroz entre otros.
69. Christian Norberg-Schulz: 'Intenciones en Arquitectura' (1967), G. Gili, Barcelona, 1979, pág. 96. Este hecho está en la raíz de la dificultad generalizada para explicar en términos compositivos edificios de tal índole, como la villa Adriana, ejemplo máximo en el mundo romano de villa abierto-descentrada.
70. "Gli architetti rinascimentali sarebbero rimasti disorientati se avessero scoperto che le ville romane non erano classiche. Gran parte dei modelli antichi (dei quali non se ne conosceva nessuno prima della scoperta di Pompei) non erano né organizzati simmetricamente lungo un asse, né erano integrati e proporzionati razionalmente, come dettava la loro idea di antichità" (J.S. Ackerman: art. cit., pág. 60).
71. Sirvan como ejemplo los levantamientos de edificios 'in Tiboli vecchio' de Francesco di Giorgio, que han sido interpretados como frag-

mentos de la villa Adriana -si bien es difícil reconocer en estos dibujos partes de aquélla-, y el de la villa de Sette Bassi en vía Latina por Fra Giocondo, quien, al parecer, utilizó ésta como modelo de la casa romana en su edición ilustrada de Vitrubio (1511). Mucho más tardíos son el de la llamada villa de Mecenas en Tívoli por Palladio -aunque las discusiones acerca de su verdadera identidad continúan hasta hoy-, y las reconstrucciones de los jardines de Lúculo en el Pincio (véase n. 34) y de la 'villa tiburtina' de Adriano hechas por Pirro Ligorio. (Sobre este tema véase Pierre Pinon: 'L'invention de la maison romaine', en 'La Laurentine...' cit., págs. 11 a 51). El que los levantamientos fueran más bien escasos -y más aún nuevas noticias sobre ellos- no debe hacer creer que no fueran habituales las visitas de los arquitectos más destacados a los restos de villas que, en el interior o en la costa, permanecieran al descubierto.

72. Tan solo recientemente ha logrado Wilhelmina F. Jashemski mediante un ingenioso procedimiento localizar e identificar las plantaciones de algunos jardines en Pompeya: una cuidadosa excavación permite obtener, en ocasiones, restos de troncos no carbonizados extremadamente frágiles; pero sobre todo permite reconocer sistemáticamente los huecos rellenos de escombros volcánicos dejados en el suelo por la disolución de la materia orgánica vegetal, lo que hace posible restituir la disposición exacta de las plantaciones. Vaciándolos de los escombros y vertiendo yeso se obtiene una reproducción de las raíces de arbustos y árboles, cuya forma y desarrollo puede permitir la identificación de la especie. Véase W.F. Jashemski: op. cit., caps. I y II; así como: Elisabeth B. Mac Dougall y Wilhelmina F. Jashemski (eds.): 'Ancient Roman Gardens', *Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture*, VII, Dumbarton Oaks, Washington D.C., 1981, que incluye su contribución: 'The Campanian Peristyle Garden', págs. 29 a 48, en donde se adelantan los resultados de la investigación.
73. L.B. Alberti: 'De re aedificatoria' cit., V.VI, fo. 130, ed. crít. págs. 356/357.
74. "Procuraba Cicerón que por el atrio se le hiciesen huertos en lugar celebrado, pero yo no los quería tan celebres que no podays andar por la puerta sin capa" (IX.II, fo. 273, ed. crít. págs. 790/791); en la versión italiana se dice más correctamente: "Cicerone, tramite Attico, badava ad acquistare giardini situati in luogo frequentato".
75. "...y quería que se le diese [al huerto] aquella comodidad de que se gloriaba el otro recibir acerca de Terencio, que es que no me venga alguna hartura de ciudad, ni de la granja, muy bien me parece acerca de Marcial: Al que estando en el campo me pregunta / Que hago, le respondo brevemente: / Ahora como, bevo, juego, canto, / También me labo, ceno, y ahora duermo, / Passo despues leyendo, y muevo a Phebo, / No dexo estar la Musa un solo punto". (Ibíd., ed. crít. págs. 792/793; al parecer, la atribución del epigrama a Marcial es equivocada).

76. Véase: II.IV, fo. 40, ed. crít. págs. 112/113; y X.V, fo. 313, ed. crít. X.VI, págs. 910/911 y ss.
77. "Agradame muy mucho lo que escribe Varron, que en la boveda estava pintada la forma del cielo, y que avia demas desto una estrella, y un rayo que mostravan que hora fuesse del dia, y que viento soplasse de fuera" (VII.XI, fo. 216, ed. crít. págs. 616/617). Alberti parece considerar motivo apropiado en general para las cúpulas el particularísimo del 'ornithon' de Varrón (véase n. 66 de este mismo capítulo).
78. "A esse dano hemos aprendido de la epistola de Plinio el mas moço, en que manera muy bien se remedie en estas palabras: A estas estancias esta junto el aposento de la noche y del sueño, alli no sentis las voces de los pajes, ni el murmurio de la mar, ni los movimientos de las tempestades, ni la luz de los relampagos, ni aun el dia, sino abiertas las ventanas de tan alto y ascondido apartamiento, y la razon es, que una pieça donde estan los hombres distingue la pared del dormitorio y del jardin, y assi con el vazio de enmedio consume todo sonido" (X.XIII, fo. 338, ed. crít. X.XVI, págs. 986/987). El pasaje de Plinio que se refiere al pabellón situado al final del xisto de la villa Laurentina, dice: "De aqui se pasa a un dormitorio donde no pueden llegar, a menos que se abra la ventana, la voz de los criados, el ruido del mar, el fragor de las tempestades, los relámpagos, ni siquiera la luz del sol, dependiendo esta profunda tranquilidad de que, entre la pared del dormitorio y la del jardín, hay un espacio vacío que apaga los ruidos" (op. cit.: II.XVII a Galo).
79. "Acerca de los antiguos y principalmente de los Griegos, acostumbraron en medio de la ciudad poner edificios que llamaron palestras, donde los del pueblo anduviessen disputando y avia alli espacios llenos de ventanas y una hermosa y galana vista de aberturas, y avia ordenes de assientos y portales que rodeavan una area verde vestida de yervas y flores" (V.VIII, fo. 134, ed. crít. págs. 366/367).
80. "Tambien entre las obras publicas son los passeaderos, en los quales la juventud se exercite con la pelota saltando, y con tratar armas, y los padres con passearse, o si estan enfermos se confimen con hazerse traer, porque Cornelio Celso medico dezia, que al descubierto nos exercitamos mas commodamente que no a la sombra, pero aunque pudiesen hazer esso mas commodamente a la sombra se ponian portales con los quales rodeassen la plaça, y aquella misma plaça unos la enlo^ssavan con marmoles y azulejos, otros oponian a la vista cosas verdeantes y lo inchian de murta, junipero, cedro, y cypreses", (VIII.VIII, fo. 261 y s., ed. crít. págs. 754/755 y ss.). Síguese una descripción muy minuciosa de pórticos, columnas, asientos y proporciones generales, mucho más concreta que la que da Vitrubio; pero no se añade nada sobre la disposición del ámbito ajardinado interior.
81. "En Ceraunia avia un bosque cerrado de arboles dedicado a Iupiter: en el qual lugar los Acheos se juntassen aviendo de consultar de la republica" (VIII.IX, fos. 262 y s., ed. crít. págs. 758/759).

82. "Dizen aver sido muy hermoso junto a la achademia el bosque consagrado a los dioses, el qual corto Sylla para hazer la trinchera en contra de Athenas" (VIII.IX, fo. 264, ed. crít. págs. 762/763 y ss.).
83. "Iulio Cesar de las varas de laurel que en el triumpho avia traydo hizo sembrar una selva, y la consagro a los triumphos venideros" (VII.XVI, fo. 227, ed. crít. págs. 652/653).
84. "Alexandro Severo ajunto bosque a sus baños, a los baños Antonianos añadio excelentes nadaderos" (VIII.IX, fo. 264, ed. crít. págs. 764/765).
85. "Muy celebrada tambien es acerca de Platon la calle que toda de cypreses yva dese Gnosio hasta el antro y capilla de Iupiter" (VIII.VI, fo. 247, ed. crít. págs. 708/709).
86. "El sepulcro de Augusto en Roma fue fabricado de piedra marmol quadrada y cubierto de arboles de hoja perpetuamente verde, en lo alto estava la figura de Augusto" (VIII.II, fo. 237, ed. crít. págs. 678/679).
87. "...se levantava junto a Passargadas una muy pequeña casilla de boveda con piedra quadrada, con una muy pequeña puerta apenas de dos pies, y dentro segun dignidad real en un vaso de oro estava encerrado el cuerpo de Cyro. A esta casilla la rodeava un bosque entretexido de todo genero de frutas, y estva el lugar verde en prado de regadio, y no faltavan a cada paso la rosa y copia de flores, todo ello oloroso, alegre, y de recreacion" (VIII.III, fos. 238 y s., ed. crít. págs. 682/683).
88. "...desde este passadizo despues se offrece un patio descubierta que yo llamo sisto, rodeado de portales... Ay tambien en convenientes lugares en los angulos de los portales del sisto entradas menores y oportunas, para los que salen a aquella plaça de afuera, con la qual estan cercados los techos de los baños... A toda esta redondez de techos le rodeavan, como dixen, unas plaças muy espaciosas, las quales aun bastarian para las carreras de los juegos... A la plaça de azia el Mediodia, que se estendia delante de la entrada, se estendia (sic) una anchura de un campo azia el Mediodia estendido en medio circulo, a la qual obra le estavan relevadas gradas a imitacion del theatro... y a todas estas plaças las contenia rodeadas y cerradas como a un pueblo, una postrera pared y continua..." (VIII.X, fos. 266 y s., ed. crít. págs. 772/773 y ss.).
89. "Tambien haze a proposito lo que Platon amonestava, que sera mas digna de autoridad del lugar si le pusieres nombre resplandeciente, y este argumento aver agradado al emperador Adriano, lo dizen el Lico, y el Canopeyo, la Achademia, el Tempe, y los tales nombres esclarecidos puestos por el a los cenadores de la granja en Tiboli" (VI.IV, fo. 169, ed. crít. págs. 466/467).

90. "Pareceme tambien mal Caligulla que tuvo su cavalleriza de marmol, y los pesebres de marfil. Las cosas que edificava Neron todas eras cubiertas y distintas con piedras preciosas. Heliogabalo fue aun mas loco, que enladrillo los suelos con oro, doliendose porque no podia con ambar. Y cierto que son de vituperar estos ostentadores de obras, o por mejor dezir de locura" (IX.VIII, fos. 294 y s., ed. crít. págs. 846/847). La referencia a la Domus Aurea es algo más clara en la versión italiana, donde se habla de "rivestimento d'oro e gemme incastonate"; pero en ningún caso se menciona su nombre, como tampoco en II. IV, fo. 39, ed. crít. págs. 108/109 y ss., cuando se refiere al coloso levantado a la entrada (ver n. 38).
91. V.XIV, fo. 147, ed. crít. págs. 400/401; donde se traduce la expresión "en las rayzes del monte" por "al riparo delle alture".
92. V.XVII, fo. 152, ed. crít. págs. 414/415. En italiano la traducción pierde significado: "Consiglierei di situare l'abitazione dei signori in un punto della campagna non particolarmente fertile, ma notevole per altri rispetti"; a pesar de que la versión latina dice: "non fera cissimum sed alioquin dignissimum".
93. Ibíd. La traducción italiana es aquí más clara: "...avrà cioè tutti i vantaggi e le piacevolezze per quanto riguarda la ventilazione, l'esposizione al sole, il panorama; sarà provvista di strade di agevole comunicazione con il potere del proprietario, e di viali decorosi per ricevere gli ospiti; sarà bene in vista; godrà della vista di una città, di forti, del mare, o di una vasta pianura; o permetterà di volgere lo sguardo sulle note cime di colli e di montagne, su splendidi giardini, e offrirà ghiotte occasioni di partite di pesca e caccia".
94. I.IV, fo. 11, ed. crít. págs. 36/37.
95. I.IV. fo. 12, ed. crít. pág. 36/37.
96. Véase en el Vitrubio traducido por Ortiz: VI.IX.34, sobre la casa de campo, que remite para su ubicación a la de las ciudades: I.IV.23 ('De la elección de parages sanos').
97. V.XIV, fo. 147, ed. crít. págs. 402/403.
98. Ibíd.
99. IX.II, fo. 273, ed. crít. págs. 792/793, donde se introduce alguna mayor precisión: "E gradevole indubbiamente la vicinanza della città, e una posizione ritirata e facilmente raggiungibile, dove si possa fare a piacer proprio tutto ciò che si vuole".
100. Ibíd.
101. Plinio: op. cit., V.VI, sobre la villa en Tuscis, pág. 275.

102. Plinio: op. cit. II.XVII, sobre la villa en Laurentium, pág. 178.
103. V.XIV, fo. 147, ed. crít. págs. 402/403.
104. Ibíd.
105. I.VIII, fo. 20, ed. crít. págs. 58/59.
106. Ibíd., ed. crít. págs. 60/61.
107. Ibíd., ed. crít. págs. 58/59 y ss.
108. I.VIII, fo. 21, ed. crít. págs. 60/61 y ss. La idea resulta más explícita en la traducción italiana: "...bensì provvidero a farne un certo numero, a guisa di gradini, che rafforzassero tutto il pendio fino alla sua base".
109. V.XVII, fo. 152, ed. crít. págs. 414/415: "Sarà bene in vista", dice la versión italiana; la frase, obviamente referida a la villa, viene traducida por "el huesped que viene sea visto", con lo que, además, el subsiguiente "y vea la ciudad, pueblos, mar y estendida llanura", etc. parece aplicarse al visitante en camino en vez de a la posición de la propia villa. El pasaje ha sido citado anteriormente en extenso, así como ofrecida en n. 93 la versión italiana.
110. IX.II, fo. 273, ed. crít. págs. 792/793. La traducción italiana, siendo coincidente en su sentido, aclara y enriquece algún aspecto de la castellana: "Quivi la costruzione riuscirà piacevole se, al primo uscire dalla città, essa si offrirà interamente allo sguardo nella sua bellezza, quasi ispirando in coloro che si dirigano alla sua volta diletto e attrazione. Pertanto consiglierai una posizione leggermente rialzata".
111. Ibíd.
112. Ibíd. El fragmento termina: "...ríanse, y alegrense todas las cosas con la venida del huesped. Los que entraren debajo de los techos estén dudosos si querran mas por recreacion del animo estar alli adonde estan, o passar a las cosas de adelante con cuya alegria y blancura son provocados".
113. V.XIV, fo. 147, ed. crít. págs. 402/403; debiendo entenderse la última como la casa de la ciudad.
114. V.XVII, fo. 153, ed. crít. págs. 418/419. En la versión italiana de la cita de Marcial no se especifica, sin embargo, el Mediodía: "Dice Marziale: "Le finestre rivolte ove spirano i venti invernali godono puro sole e giornate salubri..."; pero sí en la referencia genérica a los antiguos: "...Gli antichi preferivano collocare il porticato rivolto a sud...".
- Por otra parte, se refiere también Alberti a la orientación de las

habitaciones; respecto a lo cual, tras poner en duda, aunque sin mencionarlo, las prescripciones de Vitrubio (en V.XVII, fo. 152, ed. crít. págs. 414/415), las sigue de cerca casi todas (compárese V. XVIII, fo. 159, ed. crít. págs. 436/437 con I.II.20 y VI.VII en el Vitrubio de Ortiz), terminando por recomendar como regla general construir según las exigencias del estío.

115. Con estas palabras: "El monte cercano azia el Septentrion reverberando en el rayo del sol aumenta el calor, pero el distante y puesto lexos es muy alegre, porque con la pureza del ayre que perpetuamente esta serena debajo de aquella region del cielo, y con el resplandor del sol con que es alumbrada se haze illustre y maravilloso de ser mirado. Los montes al Oriente cercanos hazen frias las horas antes del dia. Los del Poniente hazen el alva con rozio, ambos a dos en mediana distancia son muy regocijados. Tambien los rios y los lagos, ni son commodos muy cercanos: ni son agradables quando mucho distan por el contrario el mar desde mediana distancia sopla soles no puros, desde cerca menos daña, porque persevera con mas igual ayre, y desde lexos. De mas desto aprovecha para la gracia porque mueve el desseo de si, pero importa de que parte del cielo se muestre, porque visto al Mediodia quema el mar, de la parte de Oriente humedece, al Occidente obscurece, azia el Septentrion enfria". (V.XVII, fo. 153, ed. crít. págs. 418/419 y ss.).
116. V.XVII, fo. 152, ed. crít. págs. 416/417. Los "portales y medios cercos" ("porticati ed emicicli" en la versión italiana) son pórticos rectos o semicirculares.
117. IX.II, fo. 273, ed. crít. págs. 792/793 (véase n. 24).
118. La descripción ocupa la mayor parte del fo. 278 y el principio del 279, ed. crít. págs. 806/807 y ss.; a ellos quedan referidas las citas siguientes en que no se especifique otra cosa. No se trata de la explicación lineal de un objeto real, como ocurría en las cartas de Plinio, sino de una recopilación sintética y no muy ordenada de cuanto parecía preciso indicar referente a un jardín ideal. Para poder mostrarla con alguna claridad se ha hecho necesario reorganizar el material por temas homogéneos, conducta, por lo demás, generalizable al conjunto del tratado, dada la estructura del mismo. Se añaden algunas observaciones complementarias contenidas en distintos pasajes que serán oportunamente indicados.
119. "Allegarse han tambien a los huertos y regalos de las plantas y portales de los jardines en que tomeys los soles, y las sombras. Aya tambien un pradillo alegrissimo: manen assimismo aguas de aqui y de alli sin pensar". La versión italiana, algo más explícita, dice: "Non potranno mancare giardini allietati da splendide piante, e nei giardini un porticato, da cui si può godere sia sole che ombra. Vi sarà anche uno spiazzo piacevolissimo, ove, da diverse direzioni, sgorgheranno inaspettatamente piccoli corsi d'acqua".

120. "Las calles terminense con plantas que siempre esten verdes con hoja".
121. "Los antiguos ponian la vid con que cubriessen las calles del huerto sobre las columnas de marmol, la grosseza dellas tenia en obra Corinthia la dezena parte del largo". Estas dos clases de calles aparecían ya en el 'hortus' de la villa en Laurentium (Plinio: op. cit., II. XVII, carta a Galo, pág. 180).
122. "A quinconce" se dice en la versión italiana, "ad quincuncem" en la latina. La frase comienza: "Ponerse han rengleras de arboles en linea, y con intervalos iguales", etc.
123. La versión italiana dice: "Si faranno inoltre cerchi, semicerchi, e altre figure geometriche in uso nelle aree degli edifici", lo que resulta restrictivo respecto al original latino: "et quae descriptiones in areis aedificiorum probentur", del que la castellana es traducción literal.
124. I.VIII, fo, 18 y s., ed. crít. págs. 54/55 y ss. El párrafo se extiende a continuación sobre las propiedades del área circular y de "la que tiene muchos angulos resaltados", principalmente la de seis y la de ocho, pero también las de diez, doce, dieciseis y hasta veinticuatro ángulos. Sin embargo no se especifican las cuadradas ni las rectangulares, salvo que al hablar de las áreas angulares cerradas por líneas rectas se refiera a ellas.
125. IX.II, fo. 273, ed. crít. págs. 792/793. Esta secuencia espacial parece tener lugar en el interior de la casa de villa, pero bien podría encontrarse en sus jardines. Comprende sucesivamente una habitación cuadrilátera, otra circular, otra poligonal y una última mixtilínea.
126. "Sera pues decente la particion que fuere no interrumpida, no confusa, no perturbada, no dissoluta, y no pegada con cosas que mal conuengan, y sera de miembros no demasiado de muchos, ni demasiado de menudos, no demasiado de grandes, no demasiado discordes y feos, no como arrancados y derramados del cuerpo restante, sino que esten todas las cosas segun la natura, utilidad y tratamiento de las que se han de hazer, de tal manera diffinidas, de tal manera explicadas, con orden, numero, anchura, assiento y forma, que ninguna parte de toda la obra entendamos estar hecha sin alguna necessidad, sin mucha commodidad, y sin agradable compostura de las partes" (VI.V, fo. 169, ed. crít. págs. 468/469).
127. Sobre las proporciones de las plazas, y por tanto de los lugares abiertos del jardín: VIII.VI, fo. 249, ed. crít. págs. 714/715 y ss. Sobre las de los espacios internos, y por tanto de las habitaciones de jardín: IX.III, fos. 275 y s., ed. crít. págs. 796/797 y ss. Sobre las de las plantas (o áreas) y los volúmenes en general: IX.VI, fos. 285 y ss., ed. crít. págs. 824/825 y ss., consecuente al estudio de la proporción hecho en IX.V.

128. Por ejemplo, en I.IX, fo. 22, ed. crít. págs. 66/67, donde dice: "Y conviene que aquellos miembros convengan entre si para hazer y componer la commun loor y gracia de toda la obra, porque con el ocupar el uno toda la belleza las otras partes no se queden menospreciadas, sino que entre si convengan, de suerte que de alli parezca mas un entero y bien constituydo cuerpo, que no unos miembros esparcidos y apartados". Pero también en VI.V, fo. 170, ed. crít. págs. 470/471; IX.VII, fos. 291 y s., ed. crít. págs. 836/837 y ss.; y IX.VIII, fo. 295 y s., ed. crít. IX.IX, págs. 848/849 y ss.
129. "...limitate da serie di allori, cedri, ginepri...", según la versión italiana.
130. "...dai rami ripiegati e reciprocamente intrecciati".
131. "...y cubrireyes con la parte cubierta al box...", dice la traducción castellana, pero en la italiana se asevera: "In un lato protetto si pianterà una siepe di bosso".
132. "Cosa graciosa es lo que acerca de nuestros passados acostumbravan los jardineros adular a los señores con sus nombres escriptos por la hera con box, o yervas olorosas".
133. Plinio: op. cit., V.VI, carta a Apolinar págs. 278 y 279; y II.XVII, carta a Galo pág. 180; citadas ya anteriormente. Se observará que Alberti ha cambiado los plátanos revestidos de hiedra por cipreses; quizá por esto no crea necesario añadir entre ellos los boj^{es} y laureles con que Plinio rellenaba los huecos bajo las copas globosas y altas de los plátanos. Por otra parte menciona Plinio no solo nombres, sino figuras recortadas en el boj: Alberti no se refiere nunca a figuras topiarias.
134. "El seto darle ha la rosa y enlazareys avellanos y granados"; más claro en la versión italiana: "Si formeranno siepi con la rosa, intrecciata a nocciòlo e melograno". Adjunta a continuación una cita, al parecer de Horacio, que, como él mismo reconoce, está fuera de contexto.
135. "Pero en el lugar abrigado ponen algunos la murta, porque dizen que se haze alegre en el tiempo del estio, aunque Theopastro affirma, que huelga con la sombra la murta, el laurel, y la yedra, y por essa razon le parece que se ha de plantar en pequeño espacio en que trueque los colores del sol con la sombra". Esto último está mejor expresado en la traducción italiana: "...e per tale motivo consiglia di piantarle a brevi distanze, sì che facendosi reciprocamente ombra si difendano dall'ardore solare". Como se ve, contrapone Alberti el precepto del escritor antiguo a lo que parece práctica cotidiana de su tiempo, sin decidirse en este caso por ninguno de ellos.
136. Citada ya como ejemplo de ornamentación apropiada a la casa de campo (véase n. 7).

137. El hallazgo proviene de un tal Phitton Agrigentino, quien "tuvo en su casa particular trescientos vasos de piedra, en cada uno de los quales cabian cien cantaros. Los tales vasos en los huertos son ornamento en las delanteras"; "dinanzi alle fontane", aclara la versión italiana.
138. IX.IV, fo. 277, ed. crít. págs. 804/805. Donde dice: "...y como la pintura y la poesia sea varia, una que declara los hechos dignos de memoria de los grandes principes, otra que las costumbres de los particulares ciudadanos, y otra que la vida de los agricultores. Aquella primera que tiene magestad se aplicara a las publicas obras, y a las [casas] de los mas excelentes. La ultima convendra principalmente a los jardines, y huertos, porque es la mas alegre de todas". Se olvida el traductor de la segunda, de la que dice la traducción italiana: "...il secondo se applicherà come ornamento alle pareti delle case private".
139. Ibíd. La versión en italiano no es del todo coincidente: "...plaghe ridenti, porti, vivai, zone di caccia, specchi d'acqua, divertimenti agresti, paesaggi coperti di vegetazione e fioriti".
140. VIII.V.23, citado en n. 46. Ya allí se indicaba que también en la escena satírica se pintaban paisajes; ahora puede apreciarse la relación entre las tres clases de escenas teatrales de Vitrubio (que Alberti recoge en VIII.VII, fo. 256, ed. crít. págs. 738/739) y estos tres géneros pictóricos.
141. "En las grutas y cuevas acostumbraron los antiguos a aplicar costra aspera de industria, aplicando pequeñas piezas de pomez, o espuma de piedra Trebertina, la qual Ovidio llama pomez viva. Y hemos visto quien aya puesto cera verde con que fingiessen los vellos de la mohosa cueva. Agradome mucho que vi una gruta en un lugar por donde salia una fuente de agua, echar una costra hecha de varias conchas y hostias marinas, unas bueltas, y otras de boca ajuntadas en variedad de colores entre si, con artificio graciosissimo". Este párrafo se encuentra en IX.IV, fo. 278, antes de la descripción del jardín propiamente dicha.
- A su vez, a los órganos de agua se refiere hacia el final del tratado en X.VI, fo. 318, ed. crít. X.VII, págs. 926/927. El capítulo está dedicado a las conducciones de agua; alabando las ventajas que la abundancia de ésta trajo a la ciudad de Roma, dice: "Añadieron tambien los architectos cosas que hiziessen para el servicio de las horas civiles y de los tiempos con gran regozijo de las cosas alli movidas, porque unas pequeñas figuras de bronze andando por la delantera de la fuente representavan la pompa y juezes del triumpho. Oyanse tambien organos de musica, y consonancias de voces muy acordadas y suaves moviendolas el agua". Como se ve, además de a los órganos, se está refiriendo el tratadista a los relojes de agua, lo cual se hace más evidente en la versión italiana: "Gli architetti poi vi apparrecchiarono meccanismi che rispondevano alla civile esigenza di segnare le ore e le altre partizioni del tempo...". De los relojes de agua

habla Vitrubio en IX.IX.39 y ss.; a los órganos hidráulicos dedica el X.XIII.

La referencia a las fuentes es mucho más indirecta; se produce en el mismo folio unas líneas antes, cuando explicando la razón de los acueductos romanos, se dice: "Después por causa de deleytes para tener aguas que saltassen azia arriba en las fuentes de los jardines, y en los baños començaron a llevallas con obra de arcos de fabrica...".

142. "...y aun aquello que dizen de Democrito, que poco prudentemente haze el que lo cierra alderredor, o le fabrica de piedra, no me parece mal aqui, porque se ha de mirar por el daño de los bulliciosos". En la traducción italiana está mejor explicado: "Non condvideremo qui il detto che la tradizione attribuisce a Democrito: si comporta poco saggiamente chi recinge il giardino con pietre o con un muro di pietra...". Este fragmento se encuentra ya en IX.IV, fo. 279, ed. crít. págs. 808/809.
143. "Todo esto está rodeado de muros secos que desaparecen bajo un manto de boj" (Plinio: op. cit., V.VI, carta a Apolinar, pág. 276).
144. Alberto Magno: 'De vegetabilibus' (h. 1260); el parágrafo en que aparece la descripción del jardín se titula 'De plantatione viridarium', y ha sido publicado en versión inglesa por John Harvey: 'Mediaeval Gardens', B.T. Batsford, Londres, 1981, pág. 6.
145. Pietro Crescenzi o Petrus Crescentiis (Bologna, 1230-1320) escribió su 'Opus' o 'Liber ruralium commodorum' a partir de 1299, dedicándolo en 1305 a Carlos II de Anjou, rey de Nápoles y Sicilia. El libro circuló en manuscritos, siendo traducido a la lengua francesa en 1373 y a la italiana antes de acabar el siglo.
146. Los tres párrafos (caps. I a III del libro VIII) se encuentran traducidos al inglés en: Frank Crisp: 'Mediaeval Gardens' (1924), Hacker Art Books, Nueva York, 1979, págs. 15 y ss. Este libro y el de Harvey son los más documentados textos disponibles sobre el jardín medieval.
147. Esa es la opinión de Harvey: op. cit., pág. 76.
148. Según Harvey, Crescenzi debió utilizar, aparte el texto de Alberto Magno y los de Catón, Varrón, Columela y Paladio (autoridades, especialmente los tres últimos, reconocidas en la época), materiales tomados de Avicena (ibíd.).
149. La edición latina de 1471 se hizo en Augusta, y es solo un año anterior a la veneciana de los 'Rei rusticae scriptores'. A ella siguieron la de 1478 en italiano, la de 1486 en francés y la de 1493 en alemán; al inglés y al castellano no parece que se tradujera nunca. Pero el libro debió seguir teniendo algún interés durante el siglo XVI, a la vista de las reediciones bajo diversos títulos de París (1516), Venecia (1538) y Basilea (1538 y 1548).

150. "...Plántese hacia el norte una selva con diversas especies arbóreas en la que puedan esconderse los animales salvajes. Hacia el sur levántese un palacio al cual el Rey o la Reina puedan retirarse... Provéase el jardín de sombras protegidas que impidan que el calor entre durante el verano... En algún lado debe hacerse un vivero donde puedan criarse peces de especies diversas...; ha de hacerse un refugio cuyos techos y muros sean de ramas de árbol. Faisanes, perdices, jilgueros,... y toda clase de pájaros canoros se situarán a lo largo de las hileras de árboles que van desde el palacio hasta el bosque... También debe haber en el jardín una elevación con paseos y asientos,... en la que el Rey y la Reina con los barones y señores puedan permanecer en el tiempo seco... Deben plantarse frutales a lo largo de los muros... El palacio de verano se hará fácilmente de madera seca y en cada costado se plantarán vides trepadores que cubran por entero el edificio; del mismo modo pueden hacerse cenadores de madera cubiertos de parras". (Cit. en F. Crisp: op. cit., págs. 17 y s.).
151. En ocasiones la fuente se desplazaba a un costado delante del refectorio, y se cubría para servir de lavatorio. Además de éste del claustro, podía haber otros jardines y huertos en el recinto del monasterio. En el conocido plano de un monasterio ideal conservado en St. Gall (h. 820) hay otros dos claustros menores correspondientes a la enfermería y al noviciado, así como un herbario junto a la casa del médico y un huerto; en el cementerio, por último se hace un ordenado despliegue arbóreo: un pino junto al panteón central y catorce frutales, todos diferentes, en posiciones simétricas al pie de otras tantas tumbas.
- Aparte de los textos de Crisp y Harvey ya citados, para los aspectos simbólicos relacionados con el jardín medieval (tanto el de recreo como el de claustro) es indispensable la consulta del trabajo de Terry Comito: 'The Idea of the Garden in the Renaissance', Rutgers University Press, New Brunswick (Nueva Jersey), 1978; véanse por ejemplo los caps. II, dedicado al jardín de claustro, y IV que trata del 'Roman de la Rose' de Guillaume de Lorris.
152. Sobre las posibilidades y límites de la influencia de los tratadistas clásicos en el jardín del medievo, véase el primer capítulo del libro de Harvey: op. cit. titulado 'The Legacy of Classical Gardening'. Una anécdota indicativa tanto del modo en que podían seguirse los textos clásicos en un medio tardo-medieval, como del inicial fervor por cualquier manifestación de la cultura antigua propio de los primeros humanistas, es la de Petrarca anotando en los márgenes de su copia del tratado de Palladio las vicisitudes de sus experimentos de plantación, o intentando en vano usar las 'Geórgicas' de Virgilio como guía para el cuidado de las vides. Petrarca plantó jardines tanto en Parma y Milán como en Vaucluse y en Arquá, el lugar de su muerte en 1374 (véase Georgina Masson: 'Italian Gardens' (1961), Antique Collector's Club, Woodbridge, 1987, págs. 55 y s.).
153. Giovanni Boccaccio: 'Decamerón' (1351). Se ha utilizado la versión actualizada de la castellana de 1496 realizada por Marcial Olivar:

- Planeta, Barcelona, 1982. La descripción se encuentra, como queda dicho, en el comienzo de la tercera jornada, págs. 151 y ss. Boccaccio describe además los jardines del Castel Nuovo napolitano en su 'Visione amorosa', así como los paisajes de la bahía de Nápoles en 'Fiammetta'.
154. La villa Palmieri se halla, sin embargo, en Fiésolo, al noreste de la misma.
155. En su 'Zibaldone Quaresimale'; véase A. Perosa (ed.): 'Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone: I. Il Zibaldone Quaresimale'. Studies of the Warburg Institute, XXIV, Londres, 1960, págs. 20 a 23. Fragmentos incompletos de la descripción del jardín han sido publicados por Francesco Fariello: 'Architettura dei giardini' (1967), Ateneo/Scipione, Roma, 1985, n. 1 al cap. tercero, en versión actualizada; Annalisa Maniglio Calcagno: 'Architettura del paesaggio. Evoluzione storica', Calderini, Bologna, 1983; nota 22 al cap. 3; y en las contribuciones de Eugenio Battisti: 'Natura Artificiosa to Natura Artificialis', y de Elizabeth Mac Dougall: 'Ars Hortulorum: Sixteenth Century Garden Iconography and Literary Theory in Italy', incluidos en David R. Coffin (ed.): 'The Italian Garden', Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture I, Dumbarton Oaks, Washington D.C., 1972, págs. 1 a 36 y 37 a 59 respectivamente; los fragmentos se encuentran en las notas 27 (pág. 15) y 24 (pág. 44). M.L. Gothein: op. cit., vol. I, págs. 209 y ss.; y G. Masson: op. cit., págs. 58 y s. hacen referencias bastantes extensas a esta descripción, en las que se aprecian, sin embargo, algunas lagunas y faltas de correspondencia con el texto original; también F. Fariello (op. cit., pág. 50) le dedica algunas consideraciones. Borsi se refiere brevemente a Quarcacchi -así como a Poggio a Caiano- en el capítulo que dedica a los trabajos de Alberti para Giovanni Rucellai, aceptando las fechas de 1450 primero, y especialmente de 1456 como aquéllas en las que el arquitecto estuvo en contacto con éste. Franco Borsi: 'Leon Battista Alberti', Electa, Milán, 1975, págs. 59 y s.
156. Ese camino era la salida del recinto fortificado de la ciudad más próxima al palacio proyectado por Alberti para el propio Rucellai en la vía 'della Vigna Nuova'. Se cumple así aquella advertencia del tratado según la cual la villa "se ha de tener en aquella parte del campo que sea más conveniente a las casas del señor que estan en la ciudad" (V.XIV, fo. 147; citado anteriormente, véase n. 97).
157. "Una bella perghola in botte con archi di quercie".
158. M.L. Gothein: op. cit., pág. 209 y E. Mac Dougall: art. cit., pág. 44 parecen interpretar este "oratorio d'allori tondo... con uno andirivieni a botte" como un laberinto.
159. "Gran numero di belli bossi di variate maniere, cioè tondi, a palchi, navi, ghalee, tempi, pile e piloni, vasi, urciuoli, coro doppio, cioè che mostra da ogni parte gioganti, huomini, donne, marzochi con ban-

diere del comune, bertuccie, dragoni, cientauri, chamelli, diamanti, spiritelli coll'archo, choppe, chavagli, asini, buoi, chani, cierbi e uciegli, orso e porcho selvatico e dalfini, giostranti, balestrieri, arpia, filosofafi, papa, chardinali, Cicciero, e più altre simile cose".

160. "...circundato di muriciuoli con molti bossi e in molti modi ritratti in figure di gioganti e cientauri e gradi e vasi di più ragione; e infra gli altri l'è uno bosso ch'a 15 gradi sopra l'uno l'altro; tondi e spicati l'uno grado dall'altro...".
161. Concluye el fragmento del 'Zibaldone' con una afirmación a primera vista sorprendente: "Detto luogo è posto in bonissima aria temperata, dove stanno le persone molto sane, per non essere aria sottile come ne' poggi, per essere luogo basso". Sin embargo Masson (op. cit., pág. 58) ubica la casa en una 'ligera eminencia', y Gothein (ibíd.) en una 'eminencia suavemente ascendente', esto es, en un terreno en ligera pendiente que ascendería desde el río hacia la casa, pero no en la cumbre de una colina, lo que en este contexto parece más acertado. Está claro, no obstante, que hay algún conflicto difícilmente salvable entre el lugar, elegido en función de su proximidad a la casa de ciudad y muy llano en general por esa zona -al contrario por ejemplo que al noreste y al sureste de Florencia-, y el deseo albertiano de situar la villa en posición algo elevada, dominando el contorno.
- Por otra parte, por los datos de posición respecto al Arno, que corre en aquella región de este a oeste, puede deducirse que la casa y el jardín estarían orientados hacia el sur, todo lo más algo girados a suroeste, orientación correcta según las prescripciones del tratado.
162. En el segundo de los tipos de jardín descritos por Crescenzi.
163. Mencionados por Crescenzi en el tercero de sus jardines (véase n. 150).
164. En el jardín de Alberto Magno, y por tanto en el primero descrito por Crescenzi.
165. El arte topiaria pertenece tanto a la tradición medieval como a la clásica -como prueban los textos de Plinio-, de la que aquella la heredó. La figura topiaria era, por tanto, como la pérgola o el emparrado, uno de los elementos en que ambas tradiciones no resultaban contrapuestas. Sin embargo, en cuanto representación figurativa -no en cuanto a la formación de muros ni de cuadros horizontales- fue progresivamente reemplazada por la estatuaria, de modo paralelo a la sustitución de los pies derechos de la pérgola por columnas, y según Alberti siguiendo a Plinio, por columnas de mármol de orden corintio.
166. Recuérdense los del 'hortus' de la Laurentina y los del hipódromo de la Toacana (Plinio: op. cit., II.XVII, pág. 180 y V.VI, págs. 278 y s.).

167. Antonio Averlino, llamado el Filarete: 'Trattato di architettura', ed. crít. a cargo de Anna Maria Finoli y Liliana Grassi, Il Polifilo, Milán, 1972, 2 vols. El tratado fue escrito, al parecer, entre los años 1458-64, principalmente en 1460-61. La edición crítica se basa en el texto y los dibujos del código Magliabechiano, en el que se han insertado fragmentos del código Palatino, indicando en notas sus variantes y añadiendo sus muy escasas ilustraciones. Las citas en el texto se harán, en adelante, vertiendo al castellano y dando en nota la transcripción del original, e indicando el libro y la página correspondientes.
168. "...il quale era bello, pieno di odorifere erbe e alcuno buono frutto, ed era nel mezzo una fonte d'una acque chiarissima dove che alquanti pesci gli era dentro" (XV, pág. 443).
169. "...intorno aveva uno bello pergolato, parte di vite e parte di rose e parte di gelsomini, intorno muregli di variati colori ed erbe odorifere, nel mezzo del quale era una fonte d'acque chiarissima che pel l'aire schizzava, e una pianta di quercia appresso d'essa che rendeva ombra a quella fonte, e in più luoghi melaranci. Pello cortile tutto di verde pareva smaltato, era alla vista di braccia circa a cento lungo e pel largo quanto tutta la casa, la quale era circa a braccia cinquanta" (XVI, pág. 485).
170. "...il quale era grande di più che trecento braccia per ogni verso; intorno intorno era murato e nel mezo era una peschiera de più de cinquanta braccia per ogni verso, intorno al quale erano arcipressi e allori, il quale in alcuno luogo un poco d'ombra alla peschiera gitavano, e d'altri arbori fruttiferi, cioè pomaranci, cedri e pergole di varie uve... In testa di questo giardino gli era sparti alquanti pini, i quali colle loro chiome facevano ombra, e sotto a essi non altro se none erbetta... E così con alcuni animali per essa andavano pascendo, cioè certi cavriuoli e alcuni altri animaletti ch'era una soavità. Eravi ancora una colombaia" (XVI, pág. 488); describe a renglón seguido el palomar muy pormenorizadamente, dando incluso un dibujo de él.
171. XVIII, pág. 561; se limita a dar la proporción doble del recinto, y a decir que tiene una pesquera en el centro y unos establos en la parte más alejada.
172. XI, pág. 326; con la pérgola alrededor y la pesquera en el medio.
173. XXI, pág. 628; incluido en un claustro -esto es, rodeado de pórticos- y con naranjos, cedros y otros árboles.
174. VIII, pág. 224. El palacio aparece ya en la planta de Sforzinda ocupando el costado oeste de la plaza central (I.VI, pág. 165 y s.), aunque con un único jardín posterior. El estanque cuadrado con fuente central a la que se llega por cuatro puentecillos, tal como se muestra en la ilustración, es probablemente un motivo de origen islámico

que, muy reelaborado, volverá a utilizarse en el futuro. En uno de ellos debía estar situada la fuente de mármol y bronce dibujada en el folio 68 r., cuyo fuste es una encina coronada por un águila (descrita en IX, pág. 261).

175. IX, pág. 253; donde se mencionan los jardines sin describirlos.
176. XIV, pág. 407. También este doble estanque tendría antecedentes islámicos; recuérdese la presencia musulmana en Sicilia hasta la conquista normanda en 1091. Los normandos a su vez construyeron extensos jardines al modo islámico, particularmente en los alrededores de Palermo, algunos de los cuales aún eran conocidos a principios del XVI (véanse al respecto: M.L. Gothein: op. cit., vol. I, págs. 158 y ss.; G. Masson: op. cit., pág. 51; J. Harvey: op. cit., págs. 48 y ss.; sobre los jardines islámicos puede consultarse Jonas Lehrman: 'Earthly Paradise. Garden and Courtyard in Islam', Thames and Hudson, Londres, 1980.
177. XVII, pág. 502; a lo largo del muro perimetral, a lo que parece por la parte de fuera, estaban dispuestos talleres de artesanos; no faltaba en el centro del recinto la pesquera.
178. XVII, págs. 525 y s.; a lo que se añade la casa del hortelano en funciones de vigilante. Por otra parte el jardín está separado del edificio por una calle de servicio, sobre la cual es necesario pasar por medio de escaleras al descubierto para acceder a él.
179. XVIII, págs. 544 y ss.; esta descripción recuerda a la naumaquia de Augusto en el Janículo y el jardín público que la rodeaba. En cuanto a la 'Casa del Vicio y la Virtud', en la cabecera de la banda central se encontraba el edificio que le daba nombre; en las bandas laterales, de las mismas dimensiones que aquélla, hay talleres celulares, cada uno con un huerto y un pozo, separados por canales y calles perpendiculares.
180. "...secondo è la descrizione della terra...", se dice en el texto: XV, págs. 450 y ss. Laberintos de planta cuadrada rodeando un edificio aparecen también en el castillo de la roca de la ciudad de Sforzinda (VI, pág. 148), en el castillo de los montes (XIII, pág. 376) y en el edificio junto al puerto con funciones de faro (XIV, pág. 416) ilustrados en los folios 38 r. y 40 v., 99 r. y 110 r. respectivamente.
181. Hay, por último, en el código Palatino una planta de convento de frailes menores, en la que aparecen simétricamente dispuestos dos patios con un gran árbol en medio, dos claustros con estanque central y, al fondo, dos huertos (o jardines) circunscritos por pérgolas.
182. Francesco di Giorgio Martini: 'Trattati di architettura ingegneria e arte militare', ed. crít. al cuidado de Corrado Maltese y Livia Maltese Degrassi, Il Polifilo, Milán, 1967, 2 vols. En el primero de los

volúmenes, con el título 'Architettura ingegneria e arte militare', se dan el texto y los dibujos del código Turinés, indicándose en nota las variantes del Laurenciano, ambos escritos al parecer entre 1478-86. En el segundo y bajo el título 'Architettura civile e militare', se integran los textos de los códigos Sienés y Magliabechiano, escritos entre 1489-92, tomando el primero como texto base e introduciendo en él los fragmentos del segundo que interesan; se adjuntan asimismo los dibujos del Magliabechiano.

Tal como se hizo con las del tratado de Filarete, las citas de éstos se harán vertiendo al castellano y transcribiendo en nota el original e indicando el tomo -y con ello el texto al que pertenecen- y la página correspondientes, así como el título del párrafo cuando fuera de interés.

183. I, págs. 103 y ss.; el epígrafe completo es: 'Architettura antica e moderna e pratiche costruttive'.
184. Tampoco en las referencias a los templos (I, págs. 36 y ss.), a los teatros (I, págs. 54 y s.), a las termas (I, págs. 99 y ss.), a la casa griega (I, pág. 102 y s.), y a los mausoleos y tumbas de los antiguos (I, pág. 237) se hace mención de jardines, arboledas o plantaciones; ni en los levantamientos tanto de templos, teatros y termas, como de edificios palaciales en el Palatino y el Pincio, o de partes de la villa Adriana y otros edificios, se anota la existencia de los mismos.
185. I, págs. 238 y s.; el párrafo se titula: 'Conventi'.
186. I, págs. 77 y s. También la ciudad debe situarse en lugar protegido de los vientos malsanos (II, pág. 308) de acuerdo con las enseñanzas de Vitrubio (véase n. 96).
187. "...nelli luoghi temperati come è l'Italia, per equalmente partecipare della state e del verno, si debba equalmente dividere la casa in le due parti equali: e quelle del verno debbano essere volte verso mezzogiorno, e quelle della state verso borrea". (II, págs. 328 y s.; también en I, pág. 89).
188. II, pág. 329. Esta última observación coincide con la de Rucellai cuando elogia la saludable ubicación de su villa en Quaracchi (véase n. 161).
189. I, págs. 245 y s., bajo el inesperado epígrafe: 'Campane, campanili, giardini'. Las siguientes citas y referencias lo serán a este párrafo mientras no se indique lo contrario.
190. "I giardini di circulari mura cignare si debbano, ornati d'andari, verdure e mura (sic). E da sapere che non con manco proporzionate misure son da fare che quelle delle case, che dov'è la ragione delle corrispondenzie grato e bello all'occhio essare el fa". Quizá la segunda referencia a los muros deba entenderse como una alusión a cons-

trucciones interiores.

191. "E questi sicondo la degnità delle case son da fare, e le distribuzioni e partimenti da la presente figura si dimostrerà". Recuérdese la frase de Alberti que abre este capítulo.
192. "Y demas de esso circulos y medios circulos, y las descripciones que se apruevan en las plantas de los edificios..." (véase n. 123).
193. "Faccisi in mezzo una fontana con acqua naturale o accidentale,... formate a uso di piatto o vaso sopra peduccio, et in più varie forme et ornamenti. Et in detti giardini vivai, peschiere, logge, andari coverti e scoverti, e luoghi dove partitamente al coerto e allo scoerto, con andari d'acque e verdure, diversi animali et uccelli tenere si possino... Faccivisi e prati e barchetti di diversi arbori che per alcun tempo non perdon frondi".
194. "Siavi per diritta linia l'ordinate strade e piazze che l'una all'altra corrisponda".
195. "Anco di verdure et arbori, tempi, laberinti, logge, sedie, animali et altre fantasie ordinate seranno".
196. "E quanto le cose più varie, tanto all'occhio più diletta".
197. Con anterioridad a las observaciones citadas: I, pága. 70 y ss., en el ya mencionado parágrafo: 'Architettura antica e moderna...'. También en las casas de los príncipes y grandes señores ha de haber jardines (I, págs. 72 y 74).
198. Las llamadas 'ragnaie'.
199. Recuérdese el pabellón al extremo del xisto en la Laurentina y el del hipódromo en la Toscana.
200. Lo cual no es extraño en Francesco di Giorgio; ya en la introducción a la edición crítica observa Corrado Maltese: "Abbiamo costanti esempi di indipendenza di Francesco disegnatore da Francesco scrittore: davanti al problema concreto di tracciare le linee sul foglio Francesco continua a inventare, cercando forme il più possibile dimostrative ma al tempo stesso abbandonandose al suo gusto e al suo estro grafico" (pág. LVIII).
201. En el mismo folio se dibujan varios vasos y una fuente para poner "in mezzo del giardino ho cchortile". En la referencia a la rotulación del folio (pág. 258, f. 17. tav. 29) se hace mención del prado con árboles, así como de una capilla que de seguir la descripción podría estar situada en el eje al fondo del prado; en la reproducción de la ed. crít. el folio aparece cortado a la izquierda a la altura de la galería.
En las casas dibujadas en los folios siguientes no aparece ningún

otro jardín.

202. "Perché li giardini principalmente si fanno per dilettazone di chi fa edificare, et ancora sicondo la comodità del loco, però pare superfluo assegnare la figura loro; pure si debba il compositore ingegnare di redurla a qualche spezie di figure perfetta, come circolare, quadra o triangulare; dopo queste più apparenti la pentagona, esagona, ortogonia etcetera si ponno applicare" (II, pág. 348, en el epígrafe: 'Secondo trattato. Parti delle case e palazzi. Modi per trovare l'acqua'). Este párrafo se encuentra solo en el código Magliabechiano. Ya en II, pág. 344, se adelantaba que las casas nobles debían tener jardines; pero en ninguna de las otras que se enumeran se hace mención de ellos, ni siquiera en la de los príncipes, aunque probablemente en éstas deban darse por supuestos. Tampoco los hay en las plantas de casas que acompañan esos párrafos.
203. Véanse n. 124 y 125.
204. "Similmente in esso si ricerca fronti (sic), loci secreti sicondo el desiderio de'poeti o filosofi, deambulazioni a uso di palestre coverte con verzure et altre fantasie che più al signore suo piacesse, coverto più che si può dalli vicini intorno" (ibíd.). El término corrupto 'fronti' puede interpretarse, según los editores, como 'fonti' o quizá 'fronde'.
205. I, págs. 107 y ss., en: 'Architettura antica e moderna...'.
206. Difícilmente llegarían a existir tales recintos en los muy reducidos jardines de los palacios urbanos, pero eran, en cambio, habituales en los más extensos de las villas suburbanas.
207. En II, págs. 342 y s. se habla de unas 'casas de villa' que resultan ser simples casas de agricultores.
208. I, pág. 23, en el parágrafo: 'Città'. También en II. hay un parágrafo dedicado a la ciudad con el título: 'Terzo trattato. Castelli e città'.
209. "...in luogo eminente e per sé levato sicondo si richiede" (I, pág. 22; también en II, pág. 364). En la descripción del parque se dice en referencia al edificio: "Sia in detto barco in luogo eminente un casamento dal quale el tutto giudicare e verder si possa" (I, pág. 108).
210. I, pág. 20.
211. II, pág. 367; en I, pág. 24 sólo se mencionan en espiral ("a guisa e forma di lomaca"), pero en las ilustraciones de ambos textos aparece una cuarta forma: "città chon revolute strade".
212. "E dappiè del giardino le mura che intorno vanno, in tale altezza che li animali drento entrar non possiamo" (I, pág. 108).

CAP. 2: DIFUSION DE LAS EXPERIENCIAS. LA OPCION VENETA

En los tratados del siglo XV se establecen los fundamentos teóricos del nuevo jardín. Alberti recoge la herencia, muy menguada, del jardín de la antigüedad, y da comienzo a una reflexión sobre los principios racionales del jardín de la época: las consideraciones sobre la utilidad del jardín y la villa, sobre los requisitos de su asentamiento, la identificación de la villa suburbana y de la villa campestre, la reutilización conjunta de elementos de la tradición medieval y de la clásica, y la reconducción de estos materiales hacia el territorio de la arquitectura que encuentra su formulación decisiva en la afirmación del jardín como tema arquitectónico, son los primeros pasos en esa dirección. Sin embargo, a la hora de definir el jardín, la enunciación de un catálogo de elementos y la remisión a las reglas de composición de los edificios, no se complementan con un esclarecimiento del modo en que estas reglas determinan la disposición de aquéllos y el trazado del jardín. La ausencia de ilustraciones contribuye a esta inconcreción; se hace necesario, por tanto, recurrir a una descripción ajena al tratado, la de la villa Rucellai, para poder extraer las consecuencias de sus planteamientos acerca de la interacción de jardín, casa y paisaje, de las funciones que se atribuyen a los diversos elementos, de las relaciones geométricas establecidas entre ellos, y de la sucesión perspectiva de los espacios en el jardín.

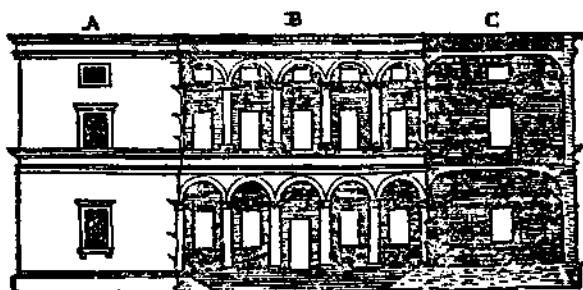
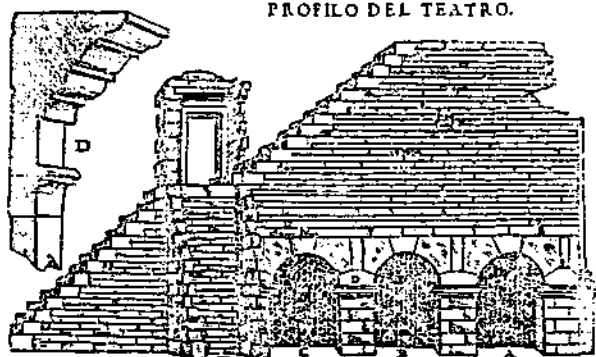
Son precisamente algunos de estos aspectos lo que más claro queda, en cambio, en Filarete. Si alguna lección es posible deducir, por lo que a los jardines respecta, de las menos fantasiosas de sus invenciones, y sobre todo de su plasmación gráfica, es la de cómo los materiales medievales son sometidos a una organización regular que fija el contorno y las proporciones del jardín, que combina la centralidad de éste con el eje determinado por el edificio, y que obtiene la integración del jardín y la casa en un organismo unitario. Pero a todo ello se llega desde un punto de partida reduccionista, que acepta aspectos demasiado sustanciales del jardín medieval -la autonomía del jardín, simplemente yuxtapuesto al edificio, su introversión, la indeterminación de la disposición de sus elementos salvo el estanque central-, sin acertar a recoger, salvo por la vía de lo utópico-alegórico, las posibilidades sugeridas por Alberti. Habrá de ser Francesco di Giorgio quien, a partir de esas disposiciones elementales avanzadas por Filarete, lleve a cabo en sus propuestas un desarrollo compositivo que alcance un nivel de elaboración parejo al de otros temas arquitectónicos. En el palacio urbano la contigüidad de edificio y jardín se transforma en interrelación, con el adelantamiento de la sala y la apertura del pórtico; la posición de cada una de las piezas, no solo de las acuáticas, sino también de las vegetales y las pétreas -y hay que subrayar la introducción de estos elementos, arquitectónicos en sentido estricto-, queda fijada de acuerdo con su naturaleza y con el papel que se les atribuye en la composición; se establece una distribución cuya semejanza con la de la casa es la mejor prueba de la concepción arquitectónica que inspira el jardín. Esta concepción aparece también en el parque, y particularmente en el jardín incluido en él, cuando, en una poderosa intuición de desarrollos futuros, se traslada a éste sin mediaciones un esquema urbano. Sin embargo al contrario que en el primero, se trata en este caso de una formulación ideal, que supone la ubicación de la casa en la misma cumbre del monte -olvidando, por cierto, las especificaciones del propio tratadista acerca de cómo construir en tal situación-, así como la ocupación total del mismo y su perfecta regularización, condiciones muy alejadas de la realidad, mientras el jardín de palacio se presenta con un carácter declaradamente operativo.

Diferente habrá de ser la actitud de los tratadistas posteriores, tanto como distinto era el momento cultural en que salieron a la luz sus escritos. En los tratados de los siglos XVI y XVII habrán de tenerse ya en cuenta las experiencias acumuladas en los jardines y las villas instalados con anterioridad -que serán estudiadas en las partes subsiguientes de este trabajo-, en las que se llevaron a la práctica, y se sobrepasaron, los planteamientos teóricos de los primeros tratadistas. Sebastiano Serlio no pretenderá ya fijar unos principios teóricos como Alberti, ni se ocupará de invenciones tipológicas al modo de Filerete, ni tampoco de reforzar el nexo de unión entre la teoría y la práctica como posiblemente pudiera decirse de Francesco di Giorgio. Serlio escribe tras haber conocido los resultados del período de madurez de la Roma anterior al saqueo de 1527, inmerso en los ambientes muy dispares de Venecia y de la corte francesa, y con conciencia de los problemas que plantea la difusión de aquel legado en la Europa transalpina. Su preocupación no será tanto la de establecer los puntos de apoyo de una arquitectura naciente o la de retomar el contacto con la cultura de la antigüedad, como la de poner de manifiesto las líneas de continuidad con ésta que legitiman a la nueva arquitectura, exponer los mejores logros de la misma, y presentar un repertorio de las soluciones disponibles en los temas principales de la arquitectura del momento, de modo que se favorezca la expansión del nuevo lenguaje arquitectónico. Intenciones que, en lo que respecta a los jardines, habrían de tener un alcance algo más limitado (1).

2.1. Serlio: la propagación de los primeros resultados.

Ninguna referencia a jardines se hace en el texto ni en los dibujos al pasar revista en el libro III a los edificios de la antigüedad. Y ello a pesar de que en el teatro Marcelo se mencionen unos pórticos que "servían para pasear" -lo que parece una cita de Vitrubio-, pero que luego se colocan cerrando los vacíos laterales entre la escena y el graderío

PROFILO DEL TEATRO.



PIANTA DEL POGGIO REALE DI NAPOLI.

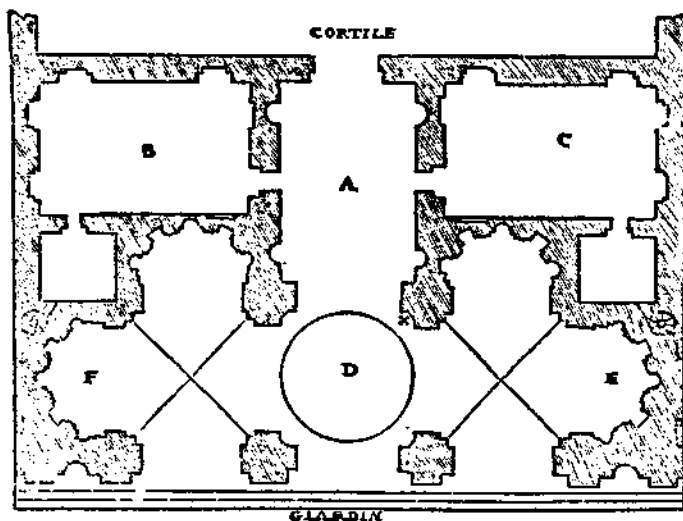
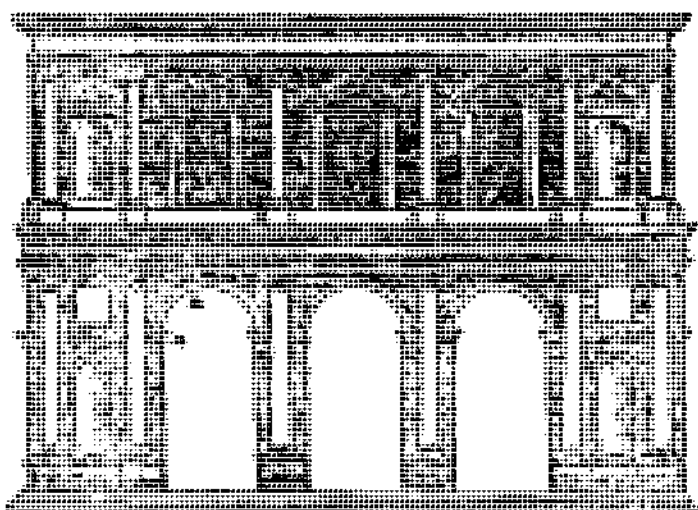
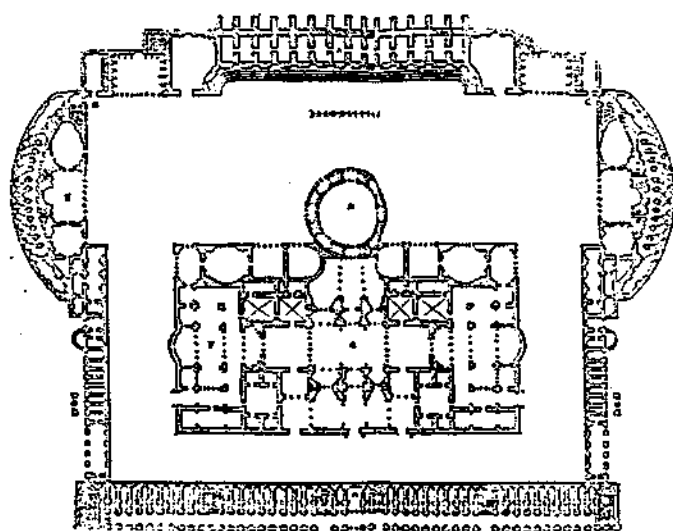
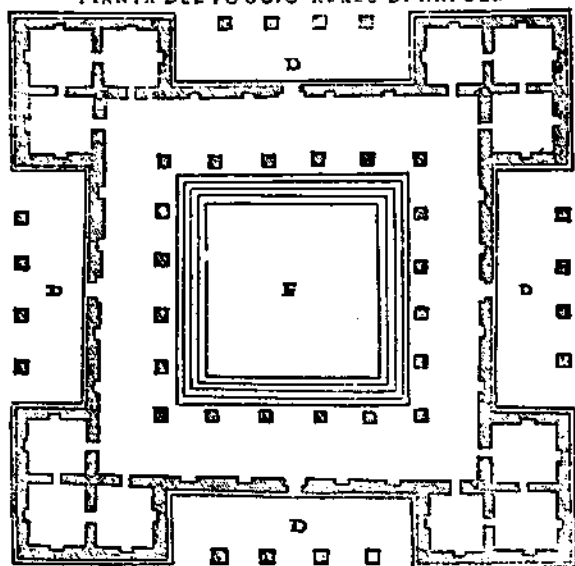


Fig. 76: Teatro de Pola con el pórtico tras la escena, según Serlio.

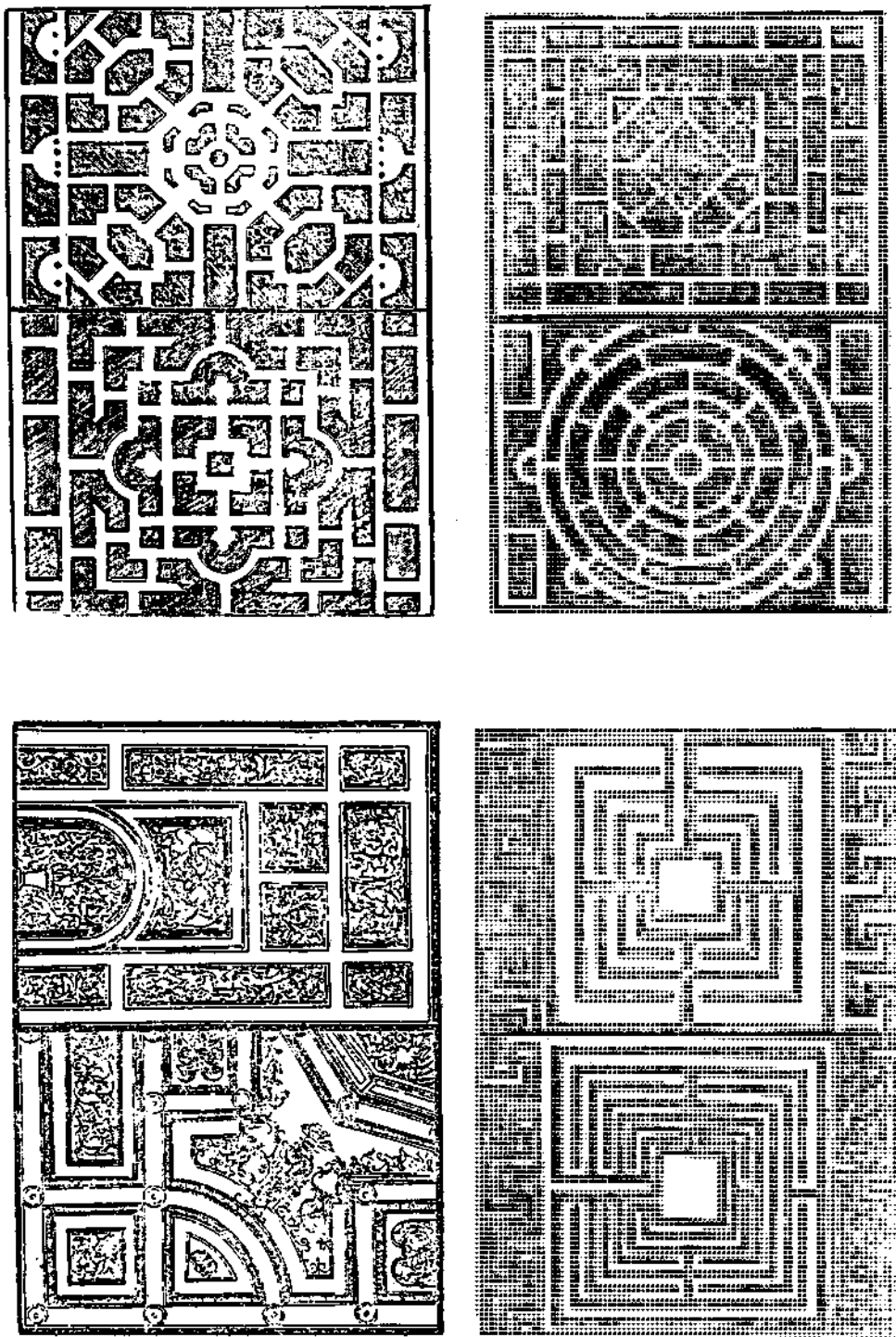
Fig. 77: Termas de Caracalla o Antonianas, según Serlio.

Fig. 78: Poggioreale en la reconstrucción de Serlio.

Fig. 79: Villa Madama en la restitución de Serlio.

(2); y a pesar de que en el teatro de Pola se sitúe una crujía porticada detrás de la escena, y en el de Ferento se señale su sustitución por un muro cerrado (3). Se presenta asimismo un 'pórtico de Pompeyo', que resulta ser una sala hipóstila con una espina maciza en la que se recortan ábsides y estancias circulares, sin ninguna relación aparente con el recinto abierto que recibía tal nombre en la Roma imperial (4). De las termas de Caracalla y Diocleciano se adjuntan las plantas completas, pero no se desliza alusión alguna a los jardines de los patios laterales, mencionados por Alberti, ni a los del períbolo (5); como tampoco en el edificio palacial de Monte Cavallo, que tiene dos extensos patios simétricos con pórtico a un lado, muy apropiados para contener sendos jardines (6). El tratadista procura atenerse a los datos que ofrecen las ruinas, entre los que evidentemente ninguno manifiesta indicios de la existencia de jardines (7). Sí se alude en cambio a ellos al tratar de algunos edificios contemporáneos que se introducen en paralelo con los de la antigüedad. Serlio identifica el Belvedere como 'los jardines del Papa', pero no lo describe, quizá porque su atención no se dirige al conjunto, sino a las soluciones de los pórticos y al hemiciclo que termina la terraza superior (8). Nada dice de los jardines de villa Madama, aunque se haga lenguas de la belleza del lugar, porque su interés está centrado en la descripción de la logia, delante de cuya planta rotula, sin embargo, la palabra 'giardin' (9). Algo más explícito es respecto a los de Poggioreale, pero en términos, aunque encomiásticos, muy imprecisos: "De los excelentísimos jardines con diversos compartimentos y de las hermosas huertas con tantas maneras de frutas en tan grande abundancia, de las pesquerías, de los estanques de agua biva que salían por muchos lugares, y de aves de ríos, y de otras muchas maneras de caças, y de paxaros grandes y pequeños de todas las suertes del mundo" (10).

Quizá esta actitud de Serlio solo pueda ser cabalmente entendida cuando al presentar en los últimos folios del libro IV, inmediatamente después de una variedad de soluciones ornamentales para techos de madera, unos cuantos cuadros de jardín y laberintos inopinadamente similares a aquellas, los introduce con las siguientes palabras: "Los jardines o vergeles



Figs. 80 a 83: Propuestas de Serlio para cuadros de jardín.

tambien son muy gran parte para adornar los edificios: especialmente en las casas principales: y para compartir las calles o andenes dellos, podrian servir aquestas quatro maneras aqui en baxo deseñadas. Y si alguna manera de labyrinthio se quisiere hazer, los quales tambien son cosas que se usan hazer en los jardines, podrian para ello servir las dos figuras o maneras mas baxas que estan deseñadas en la plana adelante desta, como en ella se veen" (11). Se pone así de manifiesto una concepción del jardín como algo meramente subordinado a la edificación, que contrasta vivamente con las elaboraciones de Alberti y Francesco di Giorgio y con sus enérgicas proclamaciones arquitectónicas; lo que sorprende no es tanto la ambivalencia de tales diseños como el aparente interés del tratadista no por el trazado del jardín, sino por los aspectos más puramente decorativos del mismo; no por el jardín como tema arquitectónico autónomo, sino por su papel de acompañamiento del edificio. Esta misma postura reaparece en los venticuatro ejemplos de villa con los que da comienzo el libro VII (12). En casi todos ellos se menciona la presencia de jardines, pero raramente se entra a describirlos (13); se distingue entre los pequeños jardines dispuestos en torno al edificio y un gran jardín posterior (14), cuya extensión -y, habrá que suponer, disposición, a la que ni siquiera se alude- se hace depender de la voluntad del dueño o de la amplitud del sitio (15). Pequeños jardines de acompañamiento aparecen representados en planta la mayor parte de las veces, pero cuando hay un jardín posterior -es decir, un verdadero jardín- sólo se dibuja el comienzo del mismo. Los criterios de distribución no son, sin embargo, muy dispares en uno y otro caso. En el primero se plantean por lo general agrupaciones de cuadros que completan el perfil de edificios de planta central en cruz griega o en cruz de san Andrés, o de planta en I o en H con un cuerpo en medio y alas perpendiculares, ocupando entre dos y cuatro patios cercados formados en los costados o en las esquinas (16); en pocas ocasiones los cuadros rodean por completo el edificio (17); en algunas se disponen unos macizos estrechos a lo largo de los pasos laterales que conducen al jardín posterior (18). De éste suele presentarse una primera banda de cuadros tendidos al pie mismo de la escalera que desciende de la casa, en el eje de la cual se deja un paseo más ancho (19), pero su desarrollo posterior permanece indeterminado. Los cuadros resultan de particiones elementales en 2x2, o en 2x3 ó 2x4 en una u

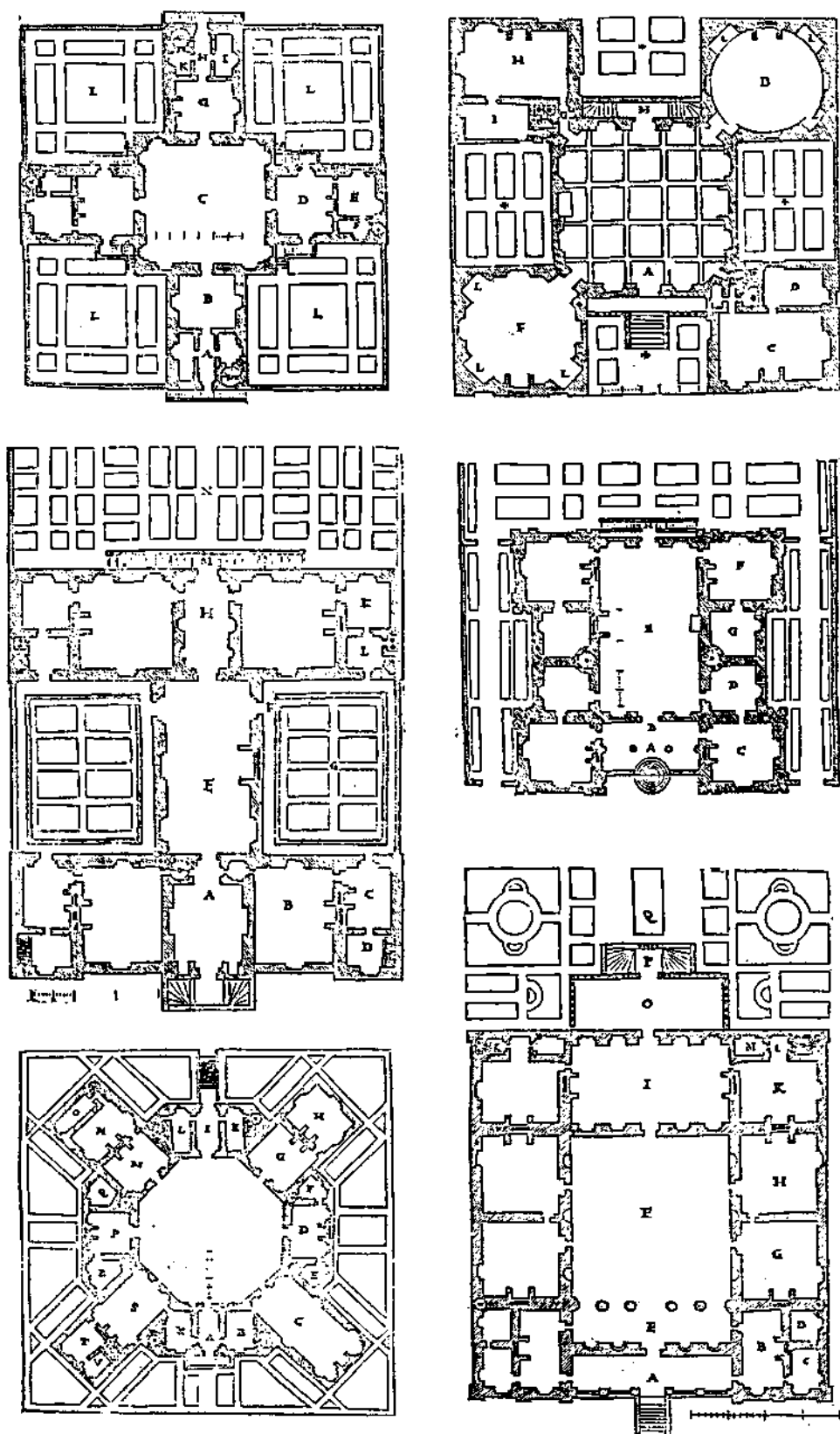


Fig. 84: Serlio: casa de villa III con planta en cruz griega completada con pequeños jardines.

Fig. 85: Casa de villa VII con planta en cruz de San Andrés.

Fig. 86: Casa de villa IX con planta en T.

Fig. 87: Casa de villa XI con pasos laterales ajardinados.

Fig. 88: Casa de villa XIII con planta en molino de viento y jardín alrededor.

Fig. 89: Casa de villa XV con patio central y jardín posterior.

otra dirección; algunas veces la distribución es algo más imaginativa, dando lugar a recorridos interiores circulares o rectangulares, o agrupando en torno a un cuadro grande otros de menor tamaño. Cuando el jardín rodea la casa y en los frentes iniciales de los jardines posteriores, se producen combinaciones de macizos cuadrados o rectangulares de diversas dimensiones.

En estos jardines no hay más que cuadros de plantación -para cuyo diseño interior habría que recurrir a los presentados en el libro IV-, sin que se utilicen otros elementos, como fuentes, estanques, galerías, pabellones o arboledas, en razón probablemente del carácter secundario que se atribuye al jardín respecto al edificio. Siendo esto así resulta comprensible que el tratadista no considere necesario describirlos; cuando entra en ello es solo en los casos en que por una u otra causa presenta el jardín algún interés particular. Esto ocurre en tres ocasiones: en la primera la disposición habitual del jardín alrededor del edificio se invierte, configurándose "un jardín que en los cuatro ángulos tendrá cuatro apartamentos y en el medio un pabellón habitable", según se dice en el texto (20). En efecto, se trata de un recinto cuadrado con construcciones angulares en las esquinas, entradas en medio de cada costado y un pabellón central de planta cuadrada y dos alturas; a partir de éste se trazan caminos axiales flanqueados por cuadros rectangulares de vegetación formando una cruz, y macizos cuadrados que llenan los cuatro rincones. Sin embargo, uno de los ejes tiene preferencia, puesto que en él se sitúa el acceso principal con una escalera de tres lados, mientras en el costado opuesto se encontraría, según el texto, otro jardín más bajo que no se dibuja en la planta (21). La segunda de estas villas tiene un jardín trasero instalado en continuidad con los interiores de la casa, sobre una plataforma de proporción alargada a la que se accede directamente desde la sala (22); a los lados de un camino central hay una distribución doblemente simétrica de cuadros rectangulares que acompañan a otros dos mayores con una estancia interior; el jardín está cercado por un murete, y desde él se desciende por una escalera pegada al muro a otro jardín inferior que, como en el caso anterior, tampoco aparece en planta (23). Se sugiere la posibilidad de instalar bajo la plataforma una conserva de agua de lluvia, que pudiera alimentar las

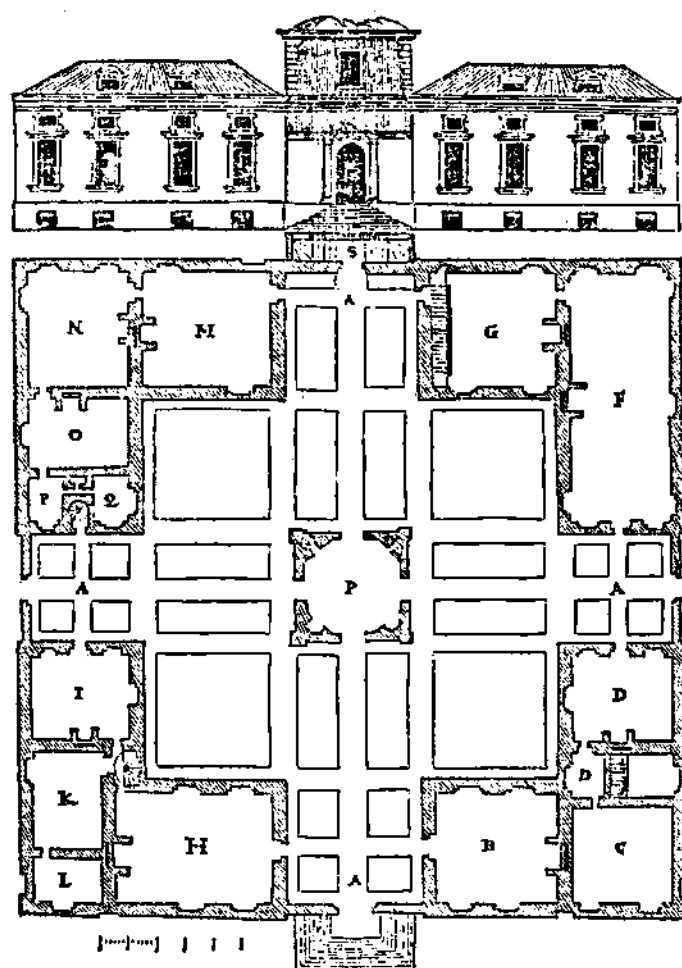
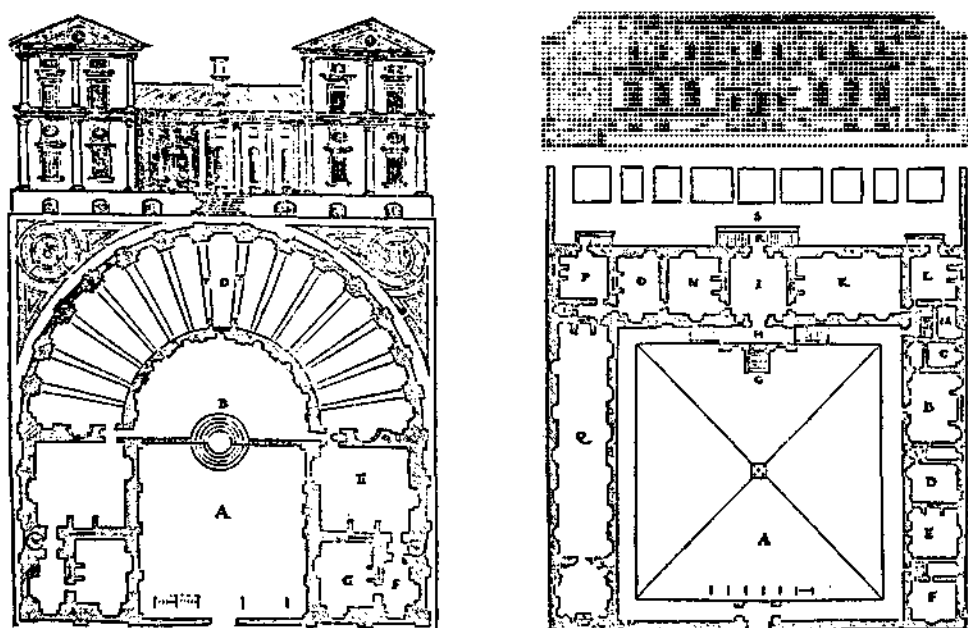


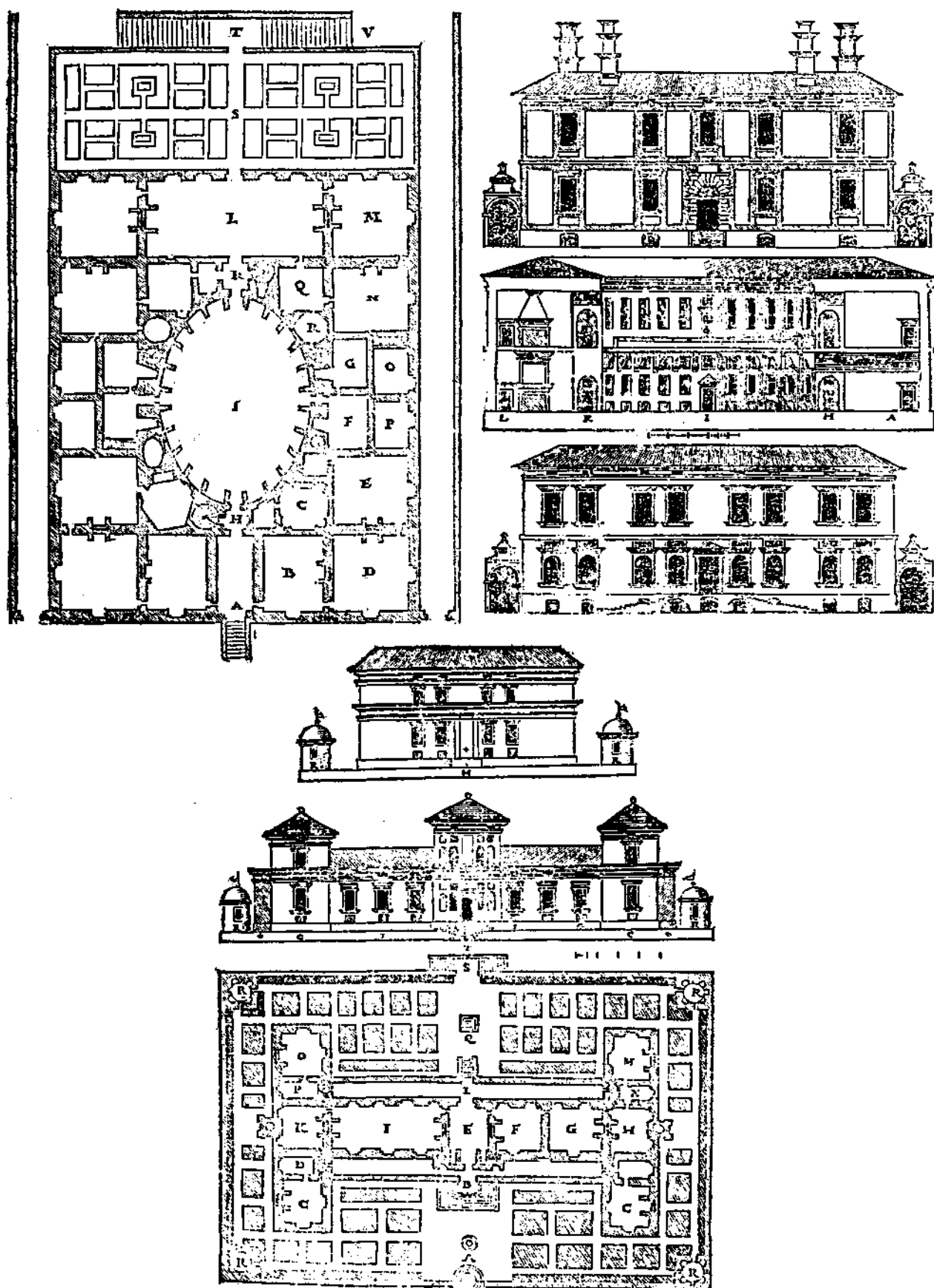
Fig. 90: Serlio: casa de villa XVI.

Fig. 91: Casa de villa XXIV: la Grand Ferrare en Fontainebleau.

Fig. 92: Casa de villa V con jardín interior.

fuentes del jardín inferior (24), al cual se puede llegar también a través de unos pasos laterales. Se configura de este modo una sucesión espacial que comprende el patio delantero de la casa, su patio central ovalado, la sala, el jardín levantado, que actúa como una estancia al aire libre, y el jardín inferior. El tercer caso es el de un jardín que rodea un edificio en H con el cuerpo central muy alargado, en el interior de un recinto rectangular (25). Alrededor de éste hay un gran prado desde el que se asciende por una escalera circular a la parte delantera del recinto, donde hay una fuente (26); a los lados se extienden macizos rectangulares de plantación que continúan en torno a la casa; al pie de los muros hay lechos corridos, mientras en las cuatro esquinas se sitúan pabellones de planta circular rematados con cúpula (27). Desde el jardín se accede al edificio por una escalera de tres lados que sube hasta una terraza estrecha comprendida entre las dos alas; otra similar se halla al lado contrario, desde la que se desciende por una escalera recta a la parte posterior del jardín. Hay allí otra fuente a ejes con la primera, en medio de una plazoleta donde van a acabar los cuadros de vegetación, y desde la cual se vuelve a descender a los prados inferiores (28).

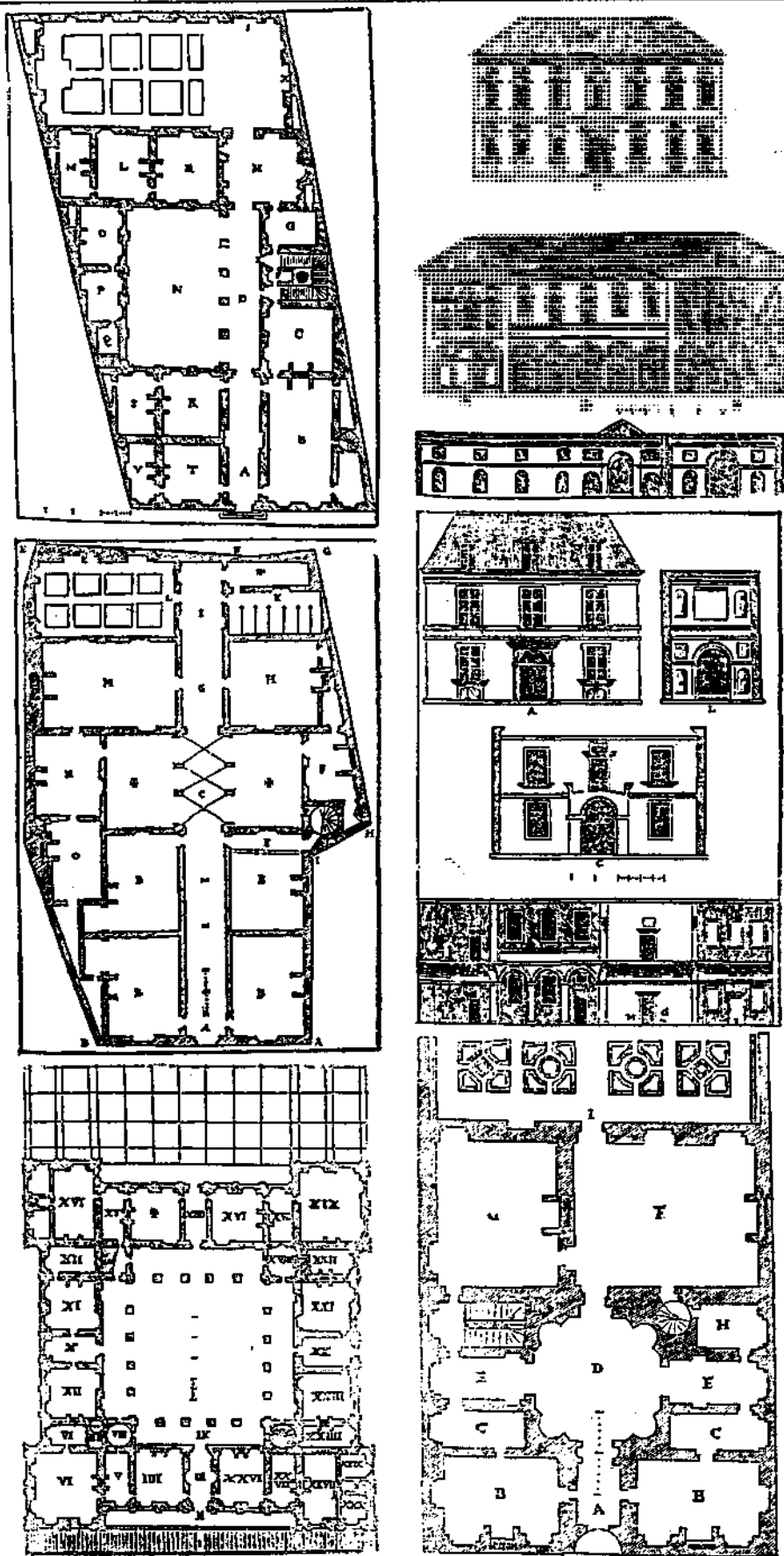
En estas tres villas el jardín mantiene una relación equilibrada con el edificio, dejando de desempeñar un papel accesorio como mero encuadre vegetal del cuerpo de fábrica, y como expediente que permite completar la figura regular del perímetro, para conformar con la casa una unidad compleja cuyos términos pueden interactuar de diversas maneras. En el último ejemplo el edificio es el centro de la composición, pero el jardín es entendido como una prolongación del mismo hasta los límites de la plataforma que sirve de basamento al conjunto, graduada mediante las dos terrazas intermedias y subrayada por la colocación de las piezas acuáticas en el eje de las escaleras y del edificio, y de los pabellones en las esquinas; es ésta la única villa en que fuentes y pabellones aparecen en el jardín junto a las piezas vegetales, indicando una ampliación de los componentes del mismo. En la primera, configurada de acuerdo con una estricta simetría central, los términos se invierten: es el jardín el que ocupa el interior del recinto, mientras la edificación se retira al perímetro; éste queda deter-



Figs. 93 y 94: Serlio: casa de villa XIV con plataforma posterior ajardinada.
 Fig. 95: Casa de villa XXIII rodeada por un jardín cercado.

minado por las cuatro crujías angulares, mientras en el centro del espacio se levanta un pabellón que con su doble altura domina el conjunto, y el jardín prolonga sus directrices ortogonales hasta las entradas del recinto. El ligero predominio de uno de los ejes no pone en peligro el estático equilibrio de la composición, y el jardín posterior que se anuncia en el texto no tiene mucho sentido en una configuración cerrada sobre sí misma. El ejemplo intermedio, finalmente, se desarrolla a lo largo de un eje cuya preeminencia queda bien expresada en el alargamiento del patio central en la dirección del mismo. Es la condición de sucesión espacial con grados distintos de interioridad que presenta la villa, la que da interés al jardín elevado junto a la sala, como pieza que sirve de mediación entre los espacios internos de la casa y los jardines exteriores situados a continuación de él; anuncia asimismo una posibilidad de escalonamiento del jardín en las villas ubicadas en altura, que será desarrollada posteriormente por el tratadista.

Además de los jardines de villa, presenta Serlio en el libro VII algunos de casas urbanas e incluso de edificios palaciales que podrían emplazarse indistintamente en el campo o en la ciudad, siempre que fuera posible recibir luz por los laterales. En los primeros (29) se trata de pequeños recintos situados junto a muros medianeros en la parte posterior o en un lateral del edificio, que permiten, como los patios, dar luces a cierto número de habitaciones; están formados por compartimentos rectangulares dispuestos a los lados de una calle principal, y delimitados por altos muros con hornacinas y puertas ciegas que terminan ejes circulatorios de la casa, en las que se pintan trampantojos, esto es, perspectivas que darían la ilusión de una continuidad del espacio más allá del jardín o de una apertura de éste hacia el exterior (30). En los segundos (31), que son edificios de grandes dimensiones, muy elaborados formalmente, con un patio porticado central, se sugiere en los textos la existencia de jardines posteriores o laterales similares a los de las villas (32), pero solo en uno de ellos se dibuja el comienzo de los mismos. Parecidos son los casos de



Figs. 96 y 97: Serlio: casa urbana con jardín: propuesta sexta.
Figs. 98 y 99: Casa urbana con jardín: propuesta decimoséptima.
Fig. 100: Edificio palacial en Provenza.
Fig. 101: Odeón Cornaro, según Serlio.

un edificio palacial 'para hacer en la villa', de planta rectangular, con cuatro puertas, del que se aconseja situarlo en una elevación o en una ladera, que tiene jardines alrededor (33); y de otro de planta cuadrada ubicado en Provenza, en el que el autor dice haber intervenido (34), y del cual describe el 'bellísimo sitio': "Este es un monte todo lleno de mirto, de enebros, de boj y de romeros en gran cantidad; y por esto es llamado aquel lugar Rosmarino. En cuanto se sube a este lugar se entra en un valle circundado de fructíferas colinas, llenas de olivos, cidros, limoneros, naranjos y otros buenísimos frutos, no sin gran abundancia de fuentes vivas, de las cuales nacen diversos arroyos que van regando diversas praderías, y finalmente se reúnen en un estanque abundante en peces de todas las clases" (35). Por detrás del palacio se extiende un jardín sobre un terreno descendente cuyo comienzo se representa en la planta, aunque la retícula ortogonal dibujada parece responder más al solado de una explanada intermedia que a la compartimentación de los cuadros vegetales (36). Se ilustra también la planta del 'apartamento para música' u odeón de Luigi Cornaro en Padua (37): detrás de la edificación aparece el inicio de un jardín, con una línea de cuatro cuadros partidos en cruz con un círculo o un rombo centrales, de los que se define no solo el perfil, como es habitual, sino el grosor del seto (38). Apenas nada añaden estos últimos casos a lo ya visto respecto a las villas; a su vez los jardines de las casas urbanas, lejos de alcanzar el desarrollo y la riqueza de elementos del jardín palacial de Francesco di Giorgio, aceptan las difíciles condiciones del entramado de la ciudad real, que no permiten sino extensiones limitadas con organizaciones muy sencillas de cuadros, constreñidas entre muros y edificaciones.

Por otra parte el problema de la edificación en pendiente, que ya había sido aludido en el libro IV al hablar del modo en que pueden asegurarse las tierras de un monte, trayendo a colación los ejemplos de la villa Madama en el monte Mario y de la Imperiale, también recostada en una colina en las afueras de Pésaro (39), da ocasión al tratadista para presentar algunas soluciones de aterrazamiento. Este problema es el de la construcción de la villa campestre en lugares elevados, por lo general en lade

ras, que ya había sido tratado por los autores del siglo anterior, sin que se llegara a concluir como habían de organizarse los terrenos y cual había de ser la concreta ubicación de la casa en los mismos, cuestiones que condicionan por entero la disposición de los jardines. Serlio cuenta ahora con los precedentes de las villas instaladas en las últimas décadas del siglo XV y las primeras del XVI, de las que demuestra conocer Poggioreale por referencias escritas, y de manera directa el Belvedere, villa Madama, y probablemente villa Imperiale, es decir, los ejemplos más avanzados de villa en ladera llevados a cabo con anterioridad a su marcha de Roma en 1527 (40). Las tres propuestas que hace, muy parecidas entre sí (41), son deudoras de los planteamientos de éstas, y quizá sobre todo de la última. Consisten en el escalonamiento de la ladera a lo largo de un eje que nace en la raíz del monte y llega hasta la cumbre. La casa se coloca a media altura: "La situación de la casa será [de modo] que no esté en la cima del monte, ni tampoco en el llano del valle: sino [que] esté colocada en el medio entre el bajo y el alto: esto es en la cuesta" (42). Sin embargo parece haber cierta tendencia a acercarla a las cotas inferiores, adelantando el edificio; de este modo puede su fachada posterior separarse de la ladera mediante un patio intermedio que aleja el peligro de las humedades y de los corrimientos de tierra; pero esto constriñe el despliegue delante de las terrazas y concede alguna preferencia al desarrollo posterior. La crujía del patio que da al monte se refuerza con contrafuertes y arcos perpendiculares, que vienen a formar un criptopórtico de dos alturas a la romana (43). Por encima de éste continúa la ladera hasta la cumbre: "y si aquí -dice el autor- o algo más abajo no hubiera una fuente viva, en la espalda del monte se hará una conserva en la cual se juntarán todas las aguas de aquel monte: ...de las cuales el Arquitecto se servirá grandemente: haciéndolas pasar por todos los lugares necesarios: y finalmente en el llano podrá hacerse una pesquera: y con las mismas aguas regará los jardines y los huertos que se harán en el valle" (44).

De esta manera se configura una sucesión de espacios -abiertos o cerrados- y masas, que comienza en los dos primeros ejemplos con una terraza de proporciones estrechas conectada al valle por una escalinata o por un

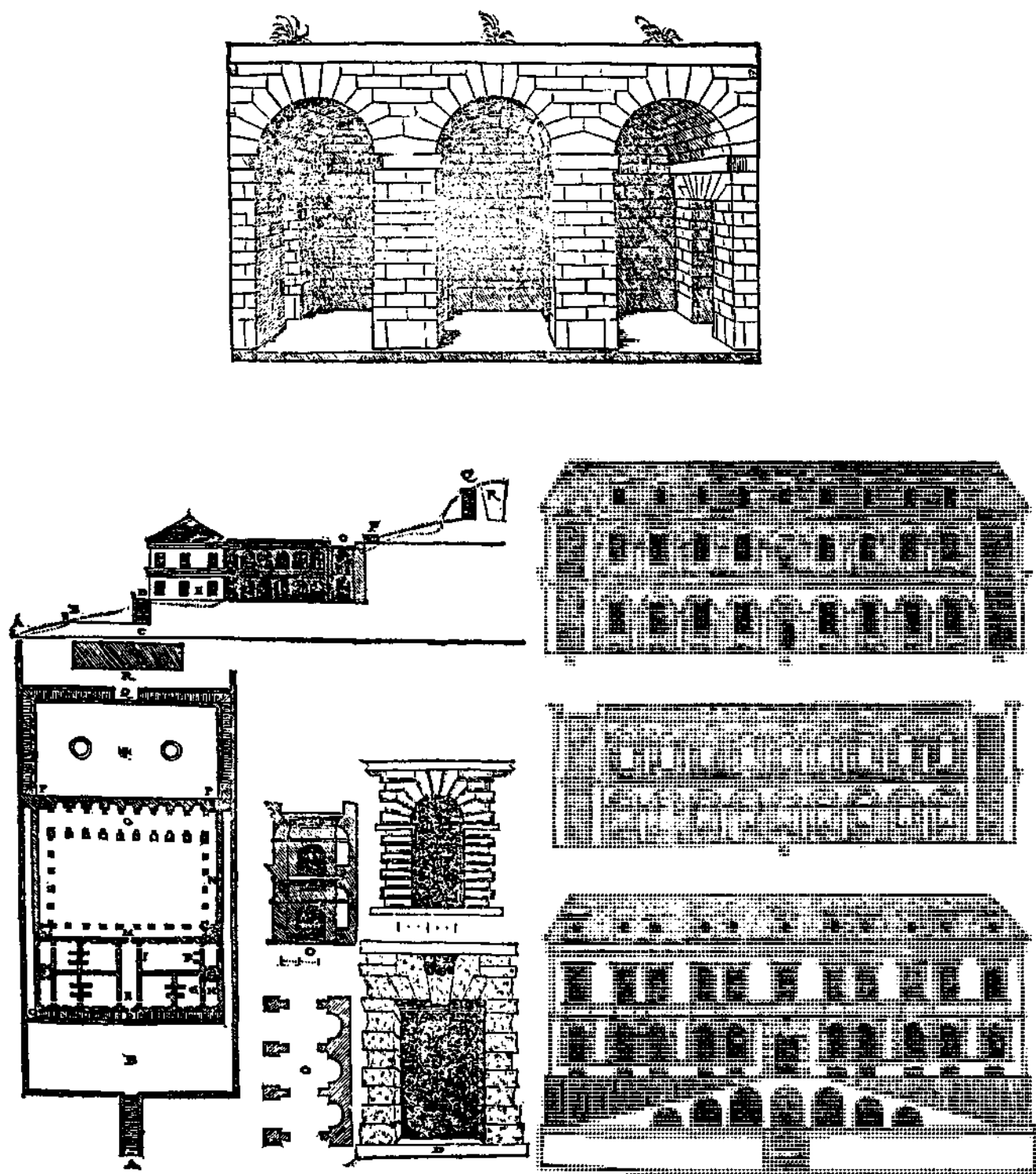
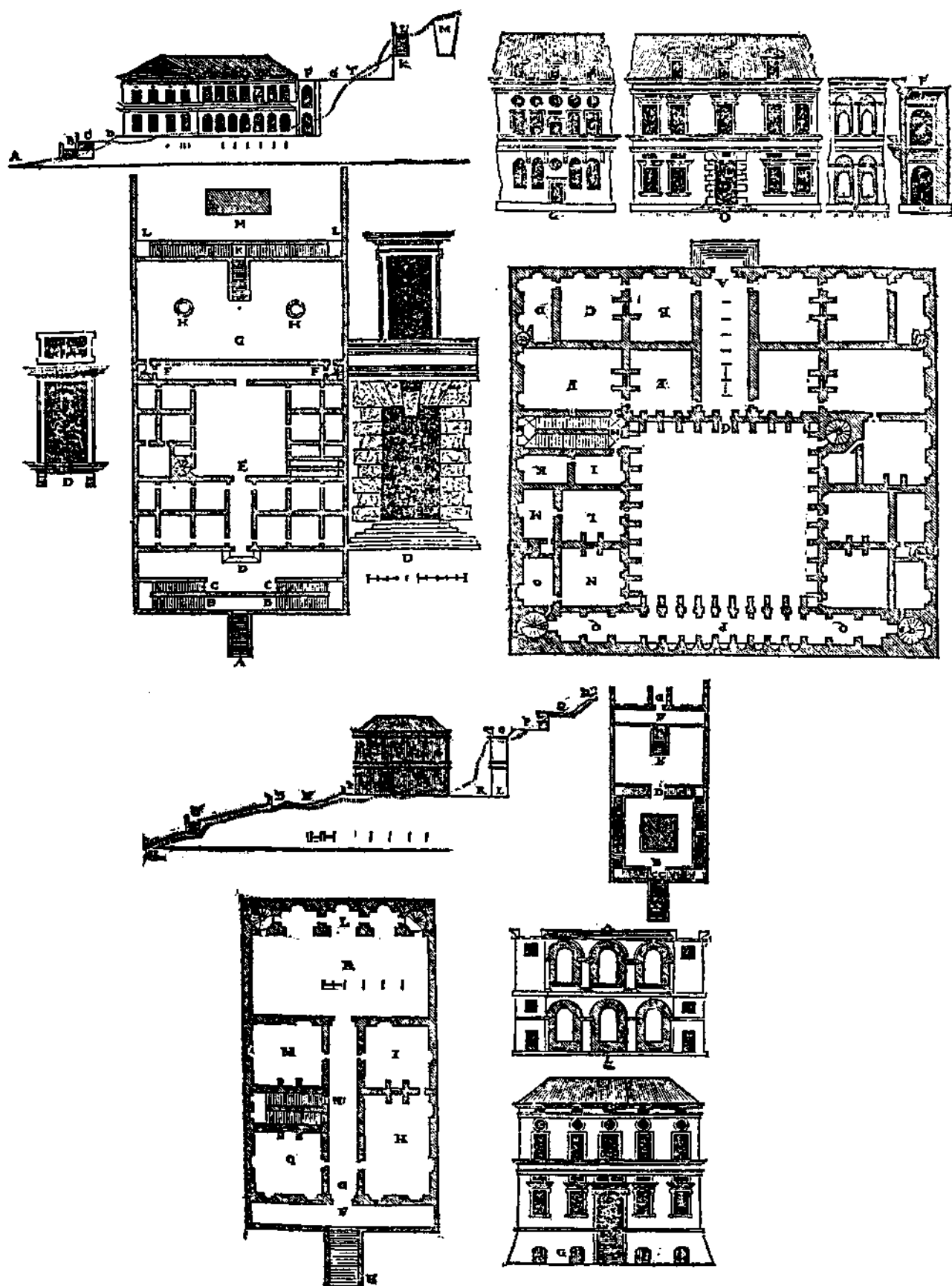


Fig. 102: Muro de contención con arcos, según Serlio.

Figs. 103 y 104: Construcción en ladera: propuesta décima.

sistema de rampas; viene a continuación el cuerpo de fábrica de la casa, con una doble crujía atravesada por un ándito que lleva hasta el patio porticado, rectangular en el primero de los casos, mientras en el segundo es un patio cuadrado que el edificio rodea por tres lados, con un corredor volado a la altura del primer piso (45). Escaleras de caracol embutidas en los rincones de los pórticos conducen a una terraza situada por encima de los mismos, también de proporciones alargadas, aunque más amplia que la inferior, y con fuentes circulares en posición simétrica. Desde ella se accede por prolongados tramos de escalera a la cumbre, donde se encuentra la reserva de agua. En el tercer ejemplo, la casa se retira algo hacia el fondo, dando lugar a un mayor desenvolvimiento de las partes delanteras de la villa: se dispone primero una terraza cuadrada con un estanque en el centro, y otra ligeramente rectangular desde la que se sube a la plataforma adelantada sobre la cual se asienta el edificio. Este es de planta cuadrada, y detrás de él se abre un patio relativamente estrecho, con un solo pórtico en el costado posterior construido sobre gruesos pilares. Por encima del patio vuelve a tener lugar una disposición de terrazas -posiblemente dos, por lo que puede colegirse en la sección- que conducen hacia la cima. La sucesión de planos horizontales en que se estructura en los tres casos la pendiente está articulada por largas escaleras o rampas de desarrollo simétrico: la que sube desde el valle a la primera terraza es siempre recta y situada sobre el eje; las siguientes que llevan hasta la casa o conectan las terrazas entre sí, con escaleras dobles adosadas a los muros de contención de uno o de dos tramos doblados, escaleras perimetrales que rodean la terraza adaptándose a su contorno, o escaleras en T que comenzando por un tramo axial se bifurcan después en dos perpendiculares. Pero la continuidad de esta secuencia espacial queda interrumpida por la interposición del bloque de la casa y el patio. Es indicativa de este propósito la brusquedad del corte producido en el terreno por detrás de la casa; en lugar de proseguir con un escalonamiento gradual que, sin merma de las ventajas prácticas del aislamiento del edificio, mejoraría grandemente las posibilidades perspectivas de las partes posteriores de la villa, se prefiere la excavación de un patio cerrado y hondo, lo que obliga a construir subestructuras muy potentes de contención del terreno y a ocul-



Figs. 105 y 106: Serlio: construcción en ladera: propuesta undécima.
 Fig. 107: Construcción en ladera: propuesta decimoquinta.

tar las conexiones con los planos altos, haciendo imposible la articulación espacial del patio con ellos. Es en esto quizás en lo que el recuerdo de villa Imperiale está más presente (46). Pero ello no obsta para que las terrazas anteriores y posteriores del mismo presenten extensión bastante para que se tiendan en ellas jardines al modo de alguno de los vistos en las villas precedentes, con cuadros de vegetación y piezas de agua alimentadas desde la cumbre.

Así, y sin que manifieste en ningún momento el tratadista voluntad de ocuparse sistemáticamente del jardín como tema específico -tema que quizá encontrara su sitio en el libro VI, inédito hasta nuestro siglo, dedicado a las 'habitaciones de todas las categorías de los hombres fuera y dentro de la ciudad', esto es, a las casas de villa y a las urbanas (47)-, despliega de hecho un abanico de propuestas que responden a algunas de las cuestiones cruciales contemporáneamente planteadas en él: el tratamiento de la edificación en cuesta da soluciones para la organización de los terrenos en las villas instaladas en altura, estableciendo la axialidad de la composición, el escalonamiento de la ladera, la ubicación intermedia de la casa y la articulación de los niveles mediante escalinatas como reglas fundamentales (48), aunque quede por lograr una solución menos traumática al asentamiento del edificio en la vertiente; los ejemplos más desarrollados de casas de villa permiten deducir un sistema de ocupación de los planos horizontales, con cuadros de vegetación distribuidos por aenderos perpendiculares y fuentes o estanques situados en los ejes, si bien al ubicarse estos jardines en superficies muy limitadas, inmediatas o incluso interiores al edificio, resta por ver qué modificaciones sería necesario introducir para poder aplicar tal procedimiento a grandes extensiones; el tratamiento interior de los cuadros viene ilustrado, por último, en los diseños del libro IV, que no por su analogía con motivos decorativos de índole distinta resultan menos adecuados a su objetivo, pero en cambio no se presenta una colección de otros elementos de gran relieve en el jardín, como fuentes murales o exentas, escalinatas y pabellones vegetales o pétreos, similar a los catálogos de puertas, chimeneas o ventanas que aparecen en el tratado, dejando la variedad de sus componentes excesivamente restringi

da. Ayunos de toda elaboración teórica, los planteamientos acerca del jardín implícitos en el tratado de Serlio dan por resultado, sin embargo, un conjunto de propuestas más concretas y pragmáticas que las de los tratadistas del Cuatrocientos, que inciden en tres escalas sucesivas de actuación -estructuración de la pendiente, distribución de planos horizontales, diseño de cuadros-, recogiendo en apreciable medida los resultados obtenidos en Roma durante el primer tercio del siglo; pero apenas permiten adivinar los espléndidos desarrollos que, a partir de aquéllos, empezarán a tener lugar en los mismos años de su redacción (49).

2.2. Palladio y la villa agrícola. La villa Barbaro.

Es notable la escasa atención que presta Palladio en su tratado a los jardines, tanto más si se tiene en cuenta su gran interés por la edificación privada, a la que consagra uno de los 'Cuatro libros de Arquitectura' (50). De entre las cosas de la antigüedad, solamente al tratar en el libro III de las palestras describe, siguiendo a Vitrubio, los xistos: "los xistos se hacían entre dos portales [de modo que] hubiese bosques o selvas y plantas y calles entre los árboles enlosadas de musayco. Junto al xisto y el portal doble se designaban los lugares descubiertos para caminar llamados peridromede en los cuales el invierno quando era sereno el cielo los Atheletas se podían ejercitar" (51). En la planta se dibujan a ambos lados del edificio central, arboledas en disposición regular ocupando todo el espacio descubierto entre dos pórticos paralelos, como si de salas hipóstilas se tratara, aunque las hileras de árboles no coinciden con la posición de las columnas, siendo el intervalo de éstas menor; pero además se dibuja en el patio central una distribución de cuadros, que sin duda han de suponerse de plantación, con calles ortogonales, tres en cada dirección y una glorieta circular en el centro donde se cruzan las dos más anchas, que es a lo que en la leyenda se denomina 'peridromide' o peridrómidas. También al exponer en el libro II, dedicado a las casas particulares, las

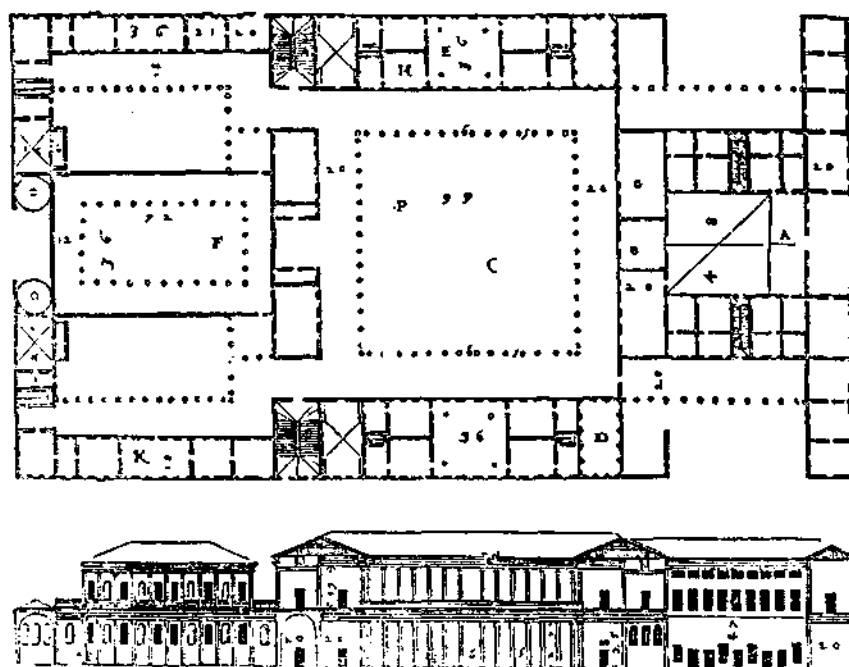
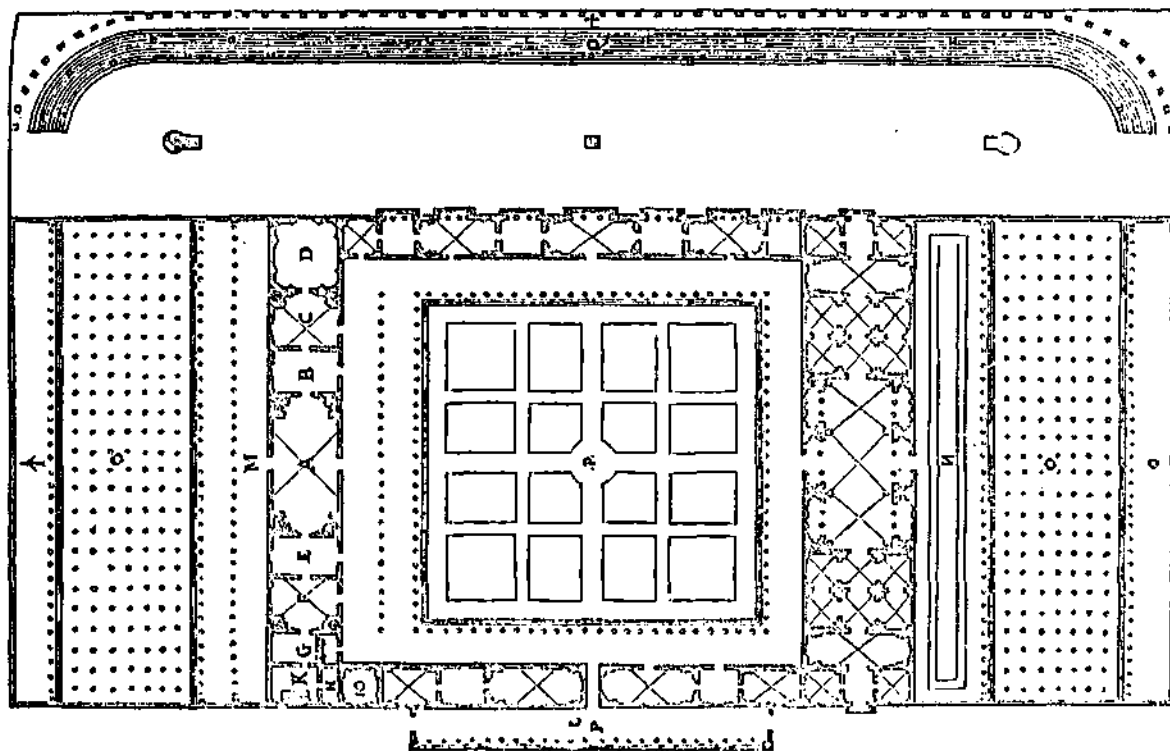


Fig. 108: La palestra griega con xistos, según Palladio.

Fig. 109: La casa privada de los antiguos romanos, según Palladio.

diversas especies de atrios, menciona a los lados del toscano "salones con vistas a jardines" (52); en el 'testudinato' o con bóveda, en el que se extiende sobre la casa privada de los romanos, dice de unos salones cuadrados o tetrástilos que había en ésta, que "eran lugares para coger el fresco en el estío; y miraban á jardines y vergeles", función que también cumplían los llamados 'cizicenos' (53); y en el atrio corintio explica el convento de la Caridad, construido por él en Venecia a semejanza de las casas de los antiguos, que comprendía "un giardino assai bello", aunque el traductor castellano lo entiende como huerta, quizá con razón puesto que se halla en las inmediaciones de la cocina (54); pero nada de estos jardines se representa en las plantas correspondientes. No alude a jardines el tratadista cuando describe las casas privadas de los griegos (55), ni tampoco en el comienzo del libro, cuando al explicar cómo han de acomodarse las casas a la calidad de las personas que en ellas habitan, se refiere a las de los hombres ilustres, que según el criterio de Vitrubio debieran tenerlos (56); no obstante, en el parágrafo que dedica después a la distribución de las piezas, hablando de su orientación según las estaciones, indica la presencia de jardines hacia oriente: "Las de primavera y otoño estarán al oriente, y tendrán vistas á jardines y vergeles" (57).

Introduce Palladio a continuación sus proyectos de casas urbanas con una sucinta explicación para cada uno de ellos; solo en un caso se menciona la existencia de un jardín, y es en el palacio Valmarana: "El jardin está antes de las caballerizas; y es mucho mayor de lo que va notado en el diseño: porque á ponerlo todo creceria demasiado la figura, y no quedaria lugar para poner las caballerizas" (58). Ya es indicativo de una actitud que se otorgue prioridad a la representación de éstas sobre la de aquél; pero, en efecto, el recinto del jardín -cuya distribución no se dibuja a consecuencia de lo anterior (59)- se encuentra al fondo de la edificación, a ejes con la puerta principal, después de un patio porticado desde el que se llega por un ándito, separando el bloque del palacio de las caballerizas; y se le da una dimensión de 60x120 pies vicentinos, lo que no es poco en comparación con la superficie ocupada por el edificio, teniendo en cuenta que se trata de una casa de ciudad. De las casas de villa, sean

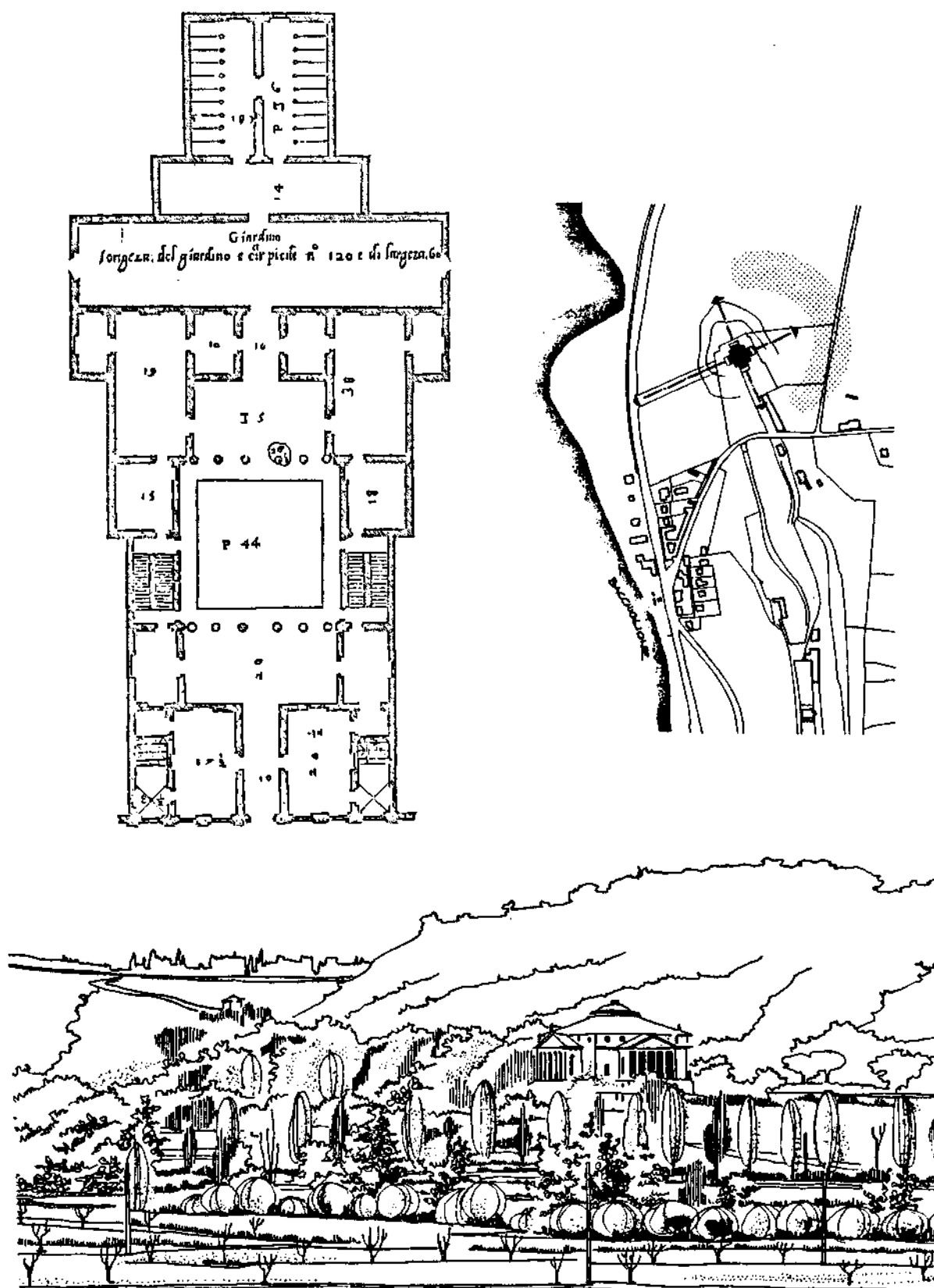
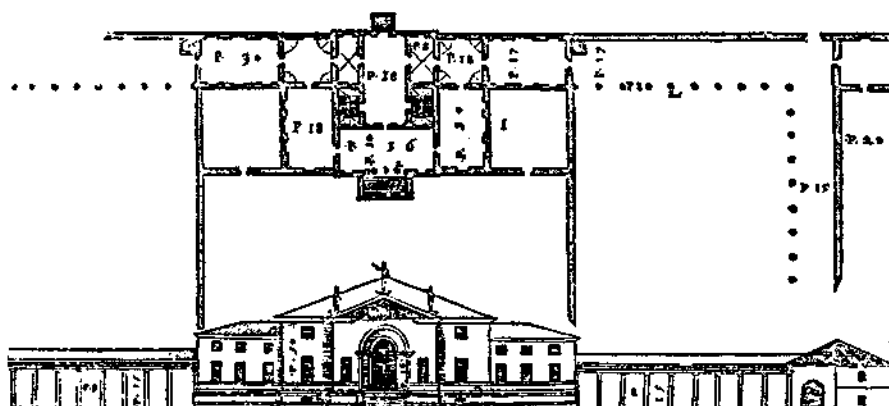
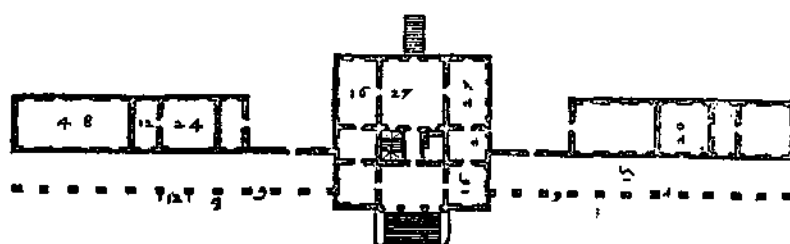
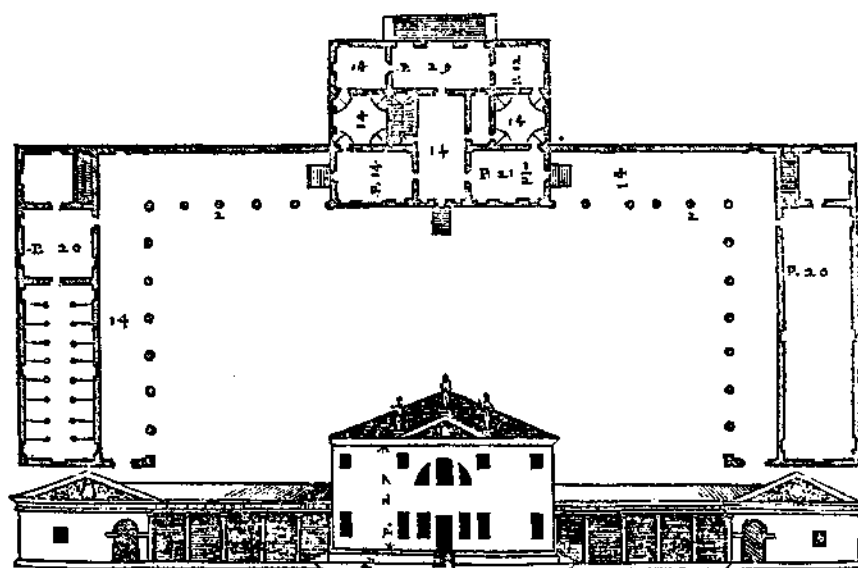


Fig. 110: Palladio: el palacio Valmarana con el jardín delante de las caballerizas.
Figs. 111 y 112: La villa Rotonda en el paisaje de las afueras de Vicenza (de Calcagno).

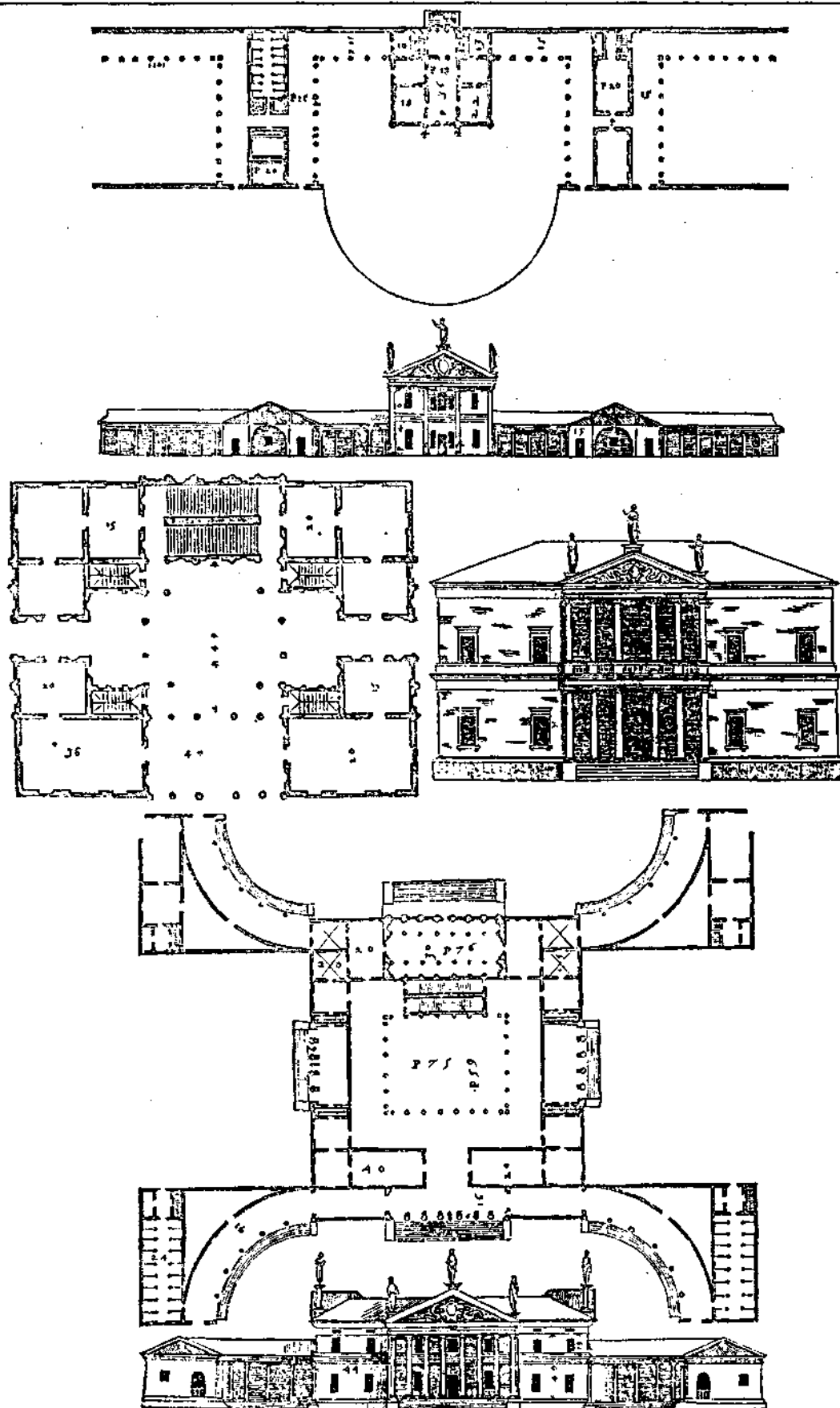
éstas suburbanas o campestres (60), se entretiene en algunas describiendo el lugar y las vistas: "El parage es de los mas amenos y deliciosos -escribe de la villa Almerico en Vicenza, llamada la Rotonda-, por estar encima de un montezuelo de subida facil. Por un lado lo baña el Baquillon rio navegable: por otro está rodeado de varias colinas sumamente frondosas que forman el aspecto de un hermoso teatro: ademas de estar todas cultivadas con excelentes frutales y escogidas vides. Asi, porque de todas partes goza de bellisimas vistas, de las cuales algunas le son un poco interceptadas, otras son muy largas y otras hasta el horizonte, se le construyeron galerías ó pórticos á sus quatro caras" (61). Observaciones similares, aunque expresadas con mayor brevedad, se encuentran en la villa Trisino en Meledo justificando también sus cuatro pórticos (62), y en las villas Thiene en Quinto, Godi en Lonedo y Sarego en Santa Sofía (63). Con expresiones igualmente sintéticas se menciona la existencia de jardines en las villas Zeno en Cesalto y Emo en Fanzolo (64), Poiana en Poiana Maggiore y Angaran en Angarano (65), y más tarde en las Dalla Torre en Verona y Mocenigo en el Brenta (66); pero en ninguna de ellas se dibujan en la planta, salvo en la villa Sarego antes mencionada, en la que se insinúan cuadros de vegetación en los patios laterales. En esta misma villa se establece una relación entre las cualidades del paisaje y la existencia de jardines: "Está situado [el edificio] en un parage bellissimo, sobre un montezuelo de subida facil, del qual ae ve parte de la ciudad, y queda entre dos pequeños valles. Todas las colinas del contorno son muy amenas y abundantes de saludables aguas. Por este beneficio logra la quinta frondosos jardines y marabillosas fuentes" (67). Obsérvese como recoge el autor temas conocidos en Alberti: el del edificio elevado, el del camino de pendiente suave, el de las vistas del paisaje y de la ciudad, el del lugar saludable y abundante en aguas (68).

En argumentos albertianos se fundamentan también los párrafos que, a modo de introducción a la parte dedicada a las casas de campo, dedica a la elección del lugar y a la distribución de las mismas; el primero se abre poniendo de relieve la diferente utilidad de éstas y de las casas de ciudad: "Las casas urbanas ó de la ciudad son ciertamente de mucha esplen-



Figs. 113 a 115: Palladio: villas Zeno en Cesalto, Emo en Fanzolo y Poiana en Poiana Maggiore.

didez y comodidad para los ciudadanos, habiendo de vivir en ellas todo el tiempo que necesiten para la administración de la república y de sus cosas. Pero acaso no será menor la utilidad y recreo que sacarán de las de campo, en donde podrán pasar lo restante del tiempo, viendo y aseando sus posesiones, y aumentar sus bienes con la industria y agricultura. Además, en el campo á causa del ejercicio que solemos hacer á pie y á caballo, conserva nuestro cuerpo mejor salud y fuerzas. Finalmente, allí el animo cansado de las agitaciones civiles, restaura su vigor, y puede con tranquilidad atender al estudio y especulacion de las letras" (69). La referencia a los antiguos vuelve a utilizarse a renglón seguido para dar autoridad al razonamiento, momento éste en que reaparecen los jardines como componentes ordinarios de las villas. "Así lo solian hacer los antiguos retirándose á sus granjas, adonde visitados de sus amigos y parientes disfrutaban facilmente la vida mas dichosa que se puede gozar en la tierra, pasandola en estas quintas entre jardines, fuentes y demas virtuosas delicias" (70). Dicho esto se propone el autor definir el paraje en que ha de establecerse la villa, que ha de ser en su opinión cómodo y sano (71); y es en este punto donde pone de manifiesto cual es su idea esencial de la villa, al escribir: "Primeramente pues, elegiremos lo mas que podamos lugar cómodo para las posesiones, y en medio de ellas, á fin de que su dueño pueda sin fatiga verlas todas, mejorar el terreno circunvecino, y los colonos conducir brevemente los frutos á cubierto. Si se pudiere fabricar cerca de rio, en parage seguro, será cosa comodisima, porque las cosechas en todos tiempos se podrán conducir á poca costa por medio de barcos: servirán las aguas para los usos domésticos y para los animales, para el fresco en verano, y agradable vista, y finalmente se podrán regar los campos, los jardines y los huertos que son la delicia y regalo de las granjas, todo con grande provecho y hermosura" (72). No es la villa, pues, para Palladio, en contra de la concepción predominante en los anteriores tratadistas, tanto un lugar de retiro y de descanso de la agitada vida urbana -como convencionalmente se argüía en un primer momento- cuanto una explotación agrícola, y es en función de ello que estima más cómodo colocar la casa en medio de la misma y en las proximidades de un río. Otros criterios, los establecidos por la tradición y la tratadística precedente, se consideran solo sub-

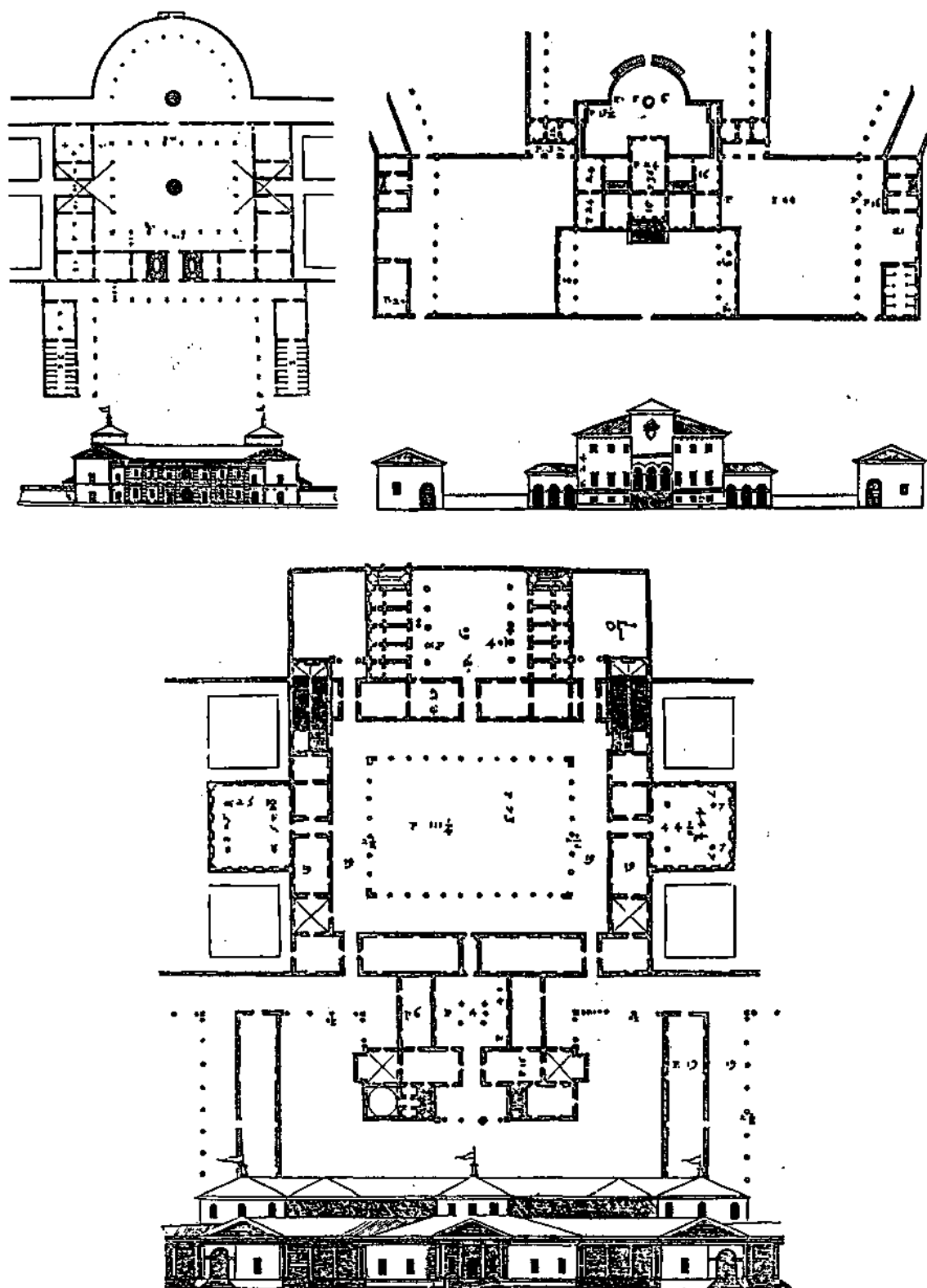


Figs. 116 a 118: Palladio: villas Angaran en Angaran, Dalla Torre en Verona y Mocenigo en el Brenta.

sidiarios del anterior; y así, si no hay "rio capaz de barcos", convendrá edificar al menos cerca de "aguas vivas y corrientes", y en tal caso hacerlo "en parages elevados y alegres", evitando de este modo las aguas estancadas y aprovechando el aire en movimiento (73).

Se comprende que el lugar menos apropiado siga pareciendo el más hundido, pero a diferencia de Alberti, aduce el tratadista vicentino sobre todo razones higiénicas: "No se debe fundar en valles cerrados de montes, porque los edificios metidos en honduras, ademas de carecer de vistas, de dignidad y magestad, son absolutamente contrarios a la salud", argumento en el que se extiende a continuación (74). No por ello parece que considere lo más aconsejable, o al menos lo más habitual en la región, construir en monte -y dedúcese que por tal ha de entenderse no un altozano o collado, sino una eminencia de cierta altura, y por tanto no en su cima, sino en la ladera, es decir, precisamente en la posición juzgada desde tiempo atrás más favorable en regiones como la Toscana y el Lacio, y en la que en aquellas mismas décadas se estaban estableciendo los ejemplares más destacados de villas campestres-, a tenor de las prevenciones con que aborda el asunto: "Si fuese necesario fundar en el monte, tómese parage vuelto á region celeste templada, y que no lo asombren de continuo otros montes mas altos. Cuidese tambien de que no padezca el reverbero del sol reflectado de algunas peñas ó rocas; pues habrá de sufrir el calor dos veces, ó como de dos soles". Y concluye: "Qualquiera de dichas malas calidades hará tales lugares indignos de ser habitados" (75).

En congruencia con la importancia otorgada a la vertiente económica de la villa, al ocuparse de la distribución de la casa de campo identifica el autor, junto al edificio destinado a vivienda del dueño, las construcciones que sirven a las labores agrícolas, señalando precisamente en la relación entre éstas y aquélla el problema clave de la partición: "Dos especies de fábrica se requieren en el campo, una para vivir el dueño con su familia, otra para guardar los frutos y estar los animales del campo. Por esta razón se debe distribuir el sitio de modo que no se estorben mutuamente" (76). De la primera se despreocupa enseguida remitiendo a lo dicho so-



Figs. 119 y 120: Palladio: villas Sarego en Santa Sofía y Godi en Lonedo.
 Fig. 121: La casa de campo de los antiguos, según Palladio.

bre las casss urbanas, sin que le merezcan consideración factores como el aislamiento de la fábrica y la posibilidad consiguiente de abrir al exterior todas las estancias (77). De las segundas, en cambio, considera necesario hacer una detallada relación, en la que se especifica dónde han de estar y cómo han de ser los cuartos, establos, corrales, bodegas, graneros y eras, no sin antes insistir en que todo debe hallarse "contiguo al quarto del amo, para que este lo pueda andar sin salir al descubierto en tiempos lluviosos, frios y destemplados", por lo que han de estar unidos a la casa patrnal por pórticos, que además "serán de mucho adorno para lo demas del edificio" (78). En ello contraviene lo indicado por Alberti, cuya tajante distinción al hablar de las casas de campo entre las de los señores y las de los labradores (79) justifica la separación entre ambas que se da por lo común en las villas de otras regiones de Italia. Nada de extrañar tendrá por tanto que, tras la exposición de sus proyectos de villas, al explicar como máximo paradigma la casa de campo de los antiguos, Palladio rehusa explícitamente seguir a Plinio para atenerse a Vitrubio: "No me difundiré -escribe- refiriendo quanto dice Plinio; pues por ahora mi primer objeto es unicamente demostrar como debe entenderse Vitrubio en el asunto presente" (80); haciendo a renglón seguido una síntesis de los párrafos en que el romano explica aquélla en términos de casa de labranza (81). No obstante, añade al final un detalle de su propia invención que debe considerar de la mayor trascendencia compositiva: "Yo en todas las quintas, y aun en algunas casas urbanas, he puesto el frontispicio en la fachada anterior en que está la puerta principal, porque los frontispicios indican el ingreso de la casa, y sirven mucho para la magnificencia y dignidad del edificio" (82).

Para entender el sentido de esta actitud reiteradamente mantenida por el arquitecto vicentino, es preciso recordar que los motivos que impulsaron durante el siglo XVI a una parte de la nobleza veneciana a establecerse en tierra firme eran primordialmente de índole económica, puesto que tras la apertura de las vías marítimas atlánticas y la pérdida definitiva del monopolio del comercio con los países del Levante, la reinversión de los beneficios generados por aquél en propiedades agrícolas, y con ella

la transformación de la economía mercantil veneciana en otra principalmente agraria, se presentaban como la única alternativa capaz de mantener el status económico de las grandes familias y de prolongar por algún tiempo el poderío y el prestigio de la República; a estas acuciantes motivaciones se irían superponiendo más tarde las del alejamiento de la vida ciudadana y la simple recreación, predominantes ya en la época en otros lugares de Italia, como Florencia y particularmente Roma. El modelo de villa puesto a punto por Palladio se ajusta cabalmente a las demandas de una residencia campestre de calidad no inferior, en los aspectos de uso y de representación, al abandonado palacio urbano, que actúe al tiempo como factoría agrícola permitiendo la centralización y la supervisión directa de los trabajos del campo; el papel secundario que en él desempeñan los jardines no es sino una consecuencia de tales presupuestos. Se explica de este modo que mientras delante de la casa se dispone un patio de grandes dimensiones rodeado de pórticos, el jardín se aparte del eje principal de la composición, a recintos situados a un lado de la casa señorial, como ocurre en las villas Poiana y Angaran (83), o a ambos, como parece deducirse en la villa Mocenigo y se dibuja en la Sarego (84).

De aquí el carácter singular que tiene en la obra de Palladio la villa Barbaro en Maser (85). Únicamente en esta villa concurren ciertas peculiaridades que juzga el tratadista necesario entretenerse en explicar, dedicándoles la mayor parte del párrafo introductorio: "La parte del edificio que viene un poco hacia delante tiene dos órdenes de piezas. El piso de las de arriba está al igual del de un patio que hay detrás, en el qual hay una fuente cortada en la peña, con muchos adornos de estucos y pinturas, frente á frente de la casa. Dicha fuente forma un pequeño lago que sirve de piscina. Saliendo de allí el agua, corre por la cocina, riega los jardines (que estan á diestra y siniestra del camino que con suave cuesta conduce á la quinta) y despues forma otros dos estanques con abrevaderos al camino público. Parte de aqui el agua á regar la huerta que es extensísima, llena de sabrosísima fruta y poblada de caza" (86). Así pues, la ca-

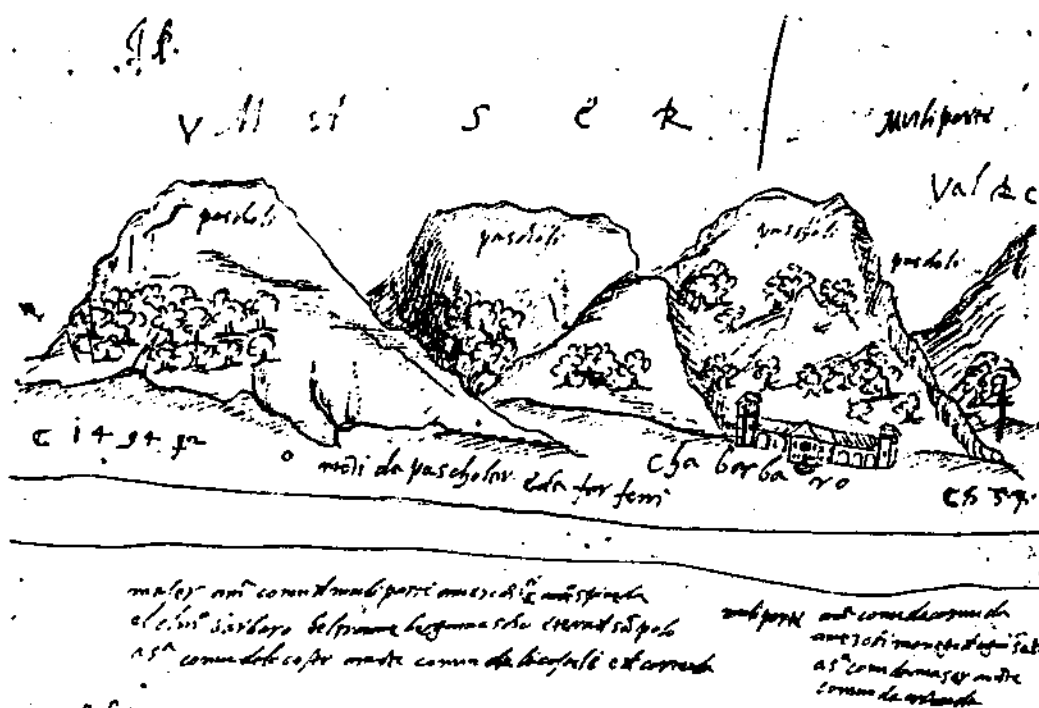
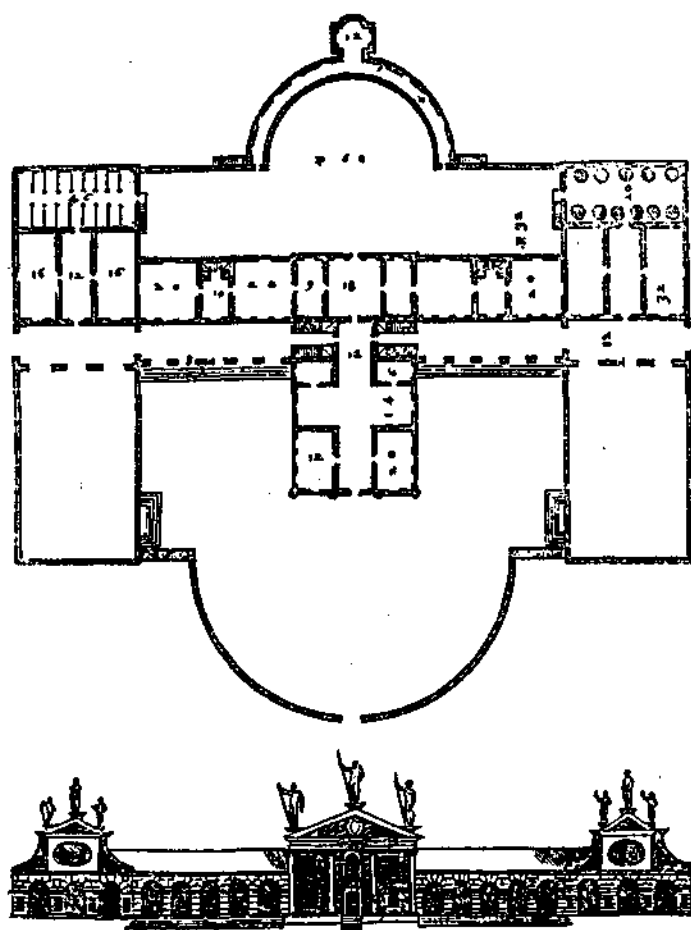
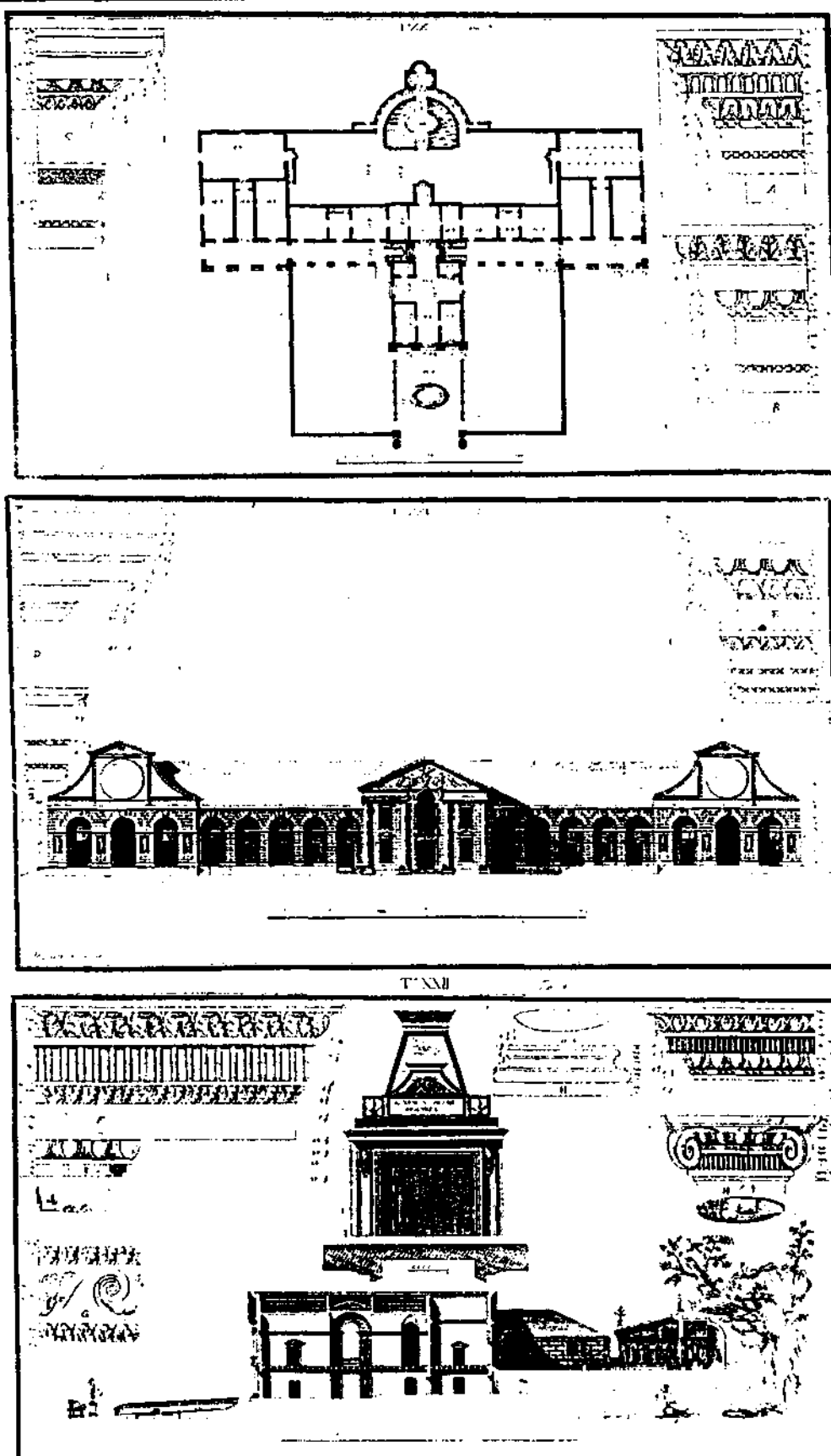


Fig. 122: Palladio: villa Barbaro en Maser.

Fig. 123: Villa Barbaro en un detalle del catastro de Asolo, 1605-33 (en Azzi Visentini).

sa se escalona en su parte posterior para adaptarse a la pendiente del terreno, la fuente cortada en la peña es un ninfeo excavado en la ladera, un sistema hídrico que nace en el estanque recorre la villa a favor de la vertiente, y unos jardines se sitúan delante del edificio en posición simétrica respecto al eje del camino. Sin embargo no todos estos rasgos están satisfactoriamente reflejados en la documentación gráfica ofrecida en el tratado: en la planta se observa detrás de la casa una gruta con tres nichos, ahuecada en medio de una exedra que dilata en el eje del edificio el estrecho espacio del patio posterior; concéntrica con ésta se traza lo que no puede ser sino la parte semicircular del contorno del estanque, que erróneamente no se completa, presentándolo como un segundo muro que delimitara un pasadizo inexistente (87). El bloque principal del edificio se representa en alzado con sus dos pisos -con proporciones algo bajas y coronado por estatuas de tamaño excesivo-, pero ningún signo denota en la planta que no sea al nivel del inferior al que se halla el ninfeo: aprovechando la idéntica distribución de ambos pisos, se juega al equívoco de abrir directamente la estancia posterior a un patio que está a la cota del superior, no representando el cuarto subterráneo al que da realmente esa puerta. Queda enmascarado de este modo en planta el escalonamiento de la edificación, defecto agravado por la ausencia de una sección, instrumento que tan útil demuestra ser para casos similares en el tratado de Serlio (88). Pero tampoco los jardines se representan: delante del cuerpo central del edificio aparece una explanada semicircular, a cuyos lados, en correspondencia con los palomares que rematan los pórticos a un costado y a otro de aquél, se dibujan unos recintos rectangulares (89). Los jardines mencionados en el texto habrían de estar a continuación, flanqueando un camino que debería nacer en la entrada abierta a ejes en el murete de la explanada.

En efecto, sendas praderas circunscritas por setos recortados y muretes bajos, con estanques circulares en medio, se extienden a los lados del vial recto de entrada a la villa Barbaro (90); en los bordes externos, árboles de elevado porte y hoja perenne irregularmente dispuestos, encuadran el frente apaisado de la casa de villa, al tiempo que ocultan bandas late-



Figs. 124 a 126: Villa Barbaro en la restitución de Bertotti Scamozzi.

rales de huertas. En la explanada semicircular estatuas sobre altos pedestales señalan los vértices; unos escalones corridos suben hasta una plataforma enlosada con un pequeño estanque central delante del ciego pronaos jónico. A los lados de ella otras superficies herbosas se extienden en ángulo hasta los frentes de los bloques extremos; ante los pórticos intermedios se forman, en los rincones restantes, sendos cuadros partidos en cruz delimitados por setos, con una fuente en el centro. Las estancias principales de la casa, cubiertas por bóvedas, se encuentran en el piso superior, de mayor desarrollo en altura. Los riquísimos frescos del Veronés rompen la bidimensionalidad de las paredes con perspectivas ilusorias que terminan en imaginarios paisajes, vulnerando la voluntaria contención de los interiores paladianos (91). La sala en cruz se abre hacia el sur en un balcón muy elevado, sobre el paseo de entrada y las praderas; la perspectiva de aquél se remata al otro lado de la carretera con una fuente de tazas colocada en medio de una plazoleta de trazado curvo, en la que nace un camino recto arbolado que, continuando el eje, se interna en los campos. Al lado opuesto del salón central, otro hueco en arco de dimensiones iguales a las del balcón da acceso a la sala cuadrada llamada del Olimpo; enmarcado en la puerta abierta hacia el patio se divisa al fondo el interior rocoso de la gruta. El patio posterior está delimitado a los lados por los volúmenes bajos de la bodega y el establo; a ejes con la casa, la exedra conforma un frente arquitectónico semicircular animado por relieves y estatuas, y coronado por el singular frontón curvilíneo. El estanque delante ro, al que arrojan agua por diversos surtidores las estatuas del hemicíclo, amplía su concéntrico perfil adelantándose hacia la casa. En el centro de la exedra se recorta el hueco oscuro de la gruta, que irrumpe en el tímpano; en el nicho central, revestido con acumulaciones rocosas, se encuentra la figura yacente de un río, apoyada sobre un ánfora de la que brota el manantial que nutrirá con sus aguas a toda la villa. Por encima del ninfeo el terreno se eleva con rapidez, cubierto por una espesa arboleda que constituye el telón de fondo de la composición.

Los rasgos esenciales de la villa puestos de relieve por Palladio en el tratado quedan así, de hecho, confirmados: disposición de jardines

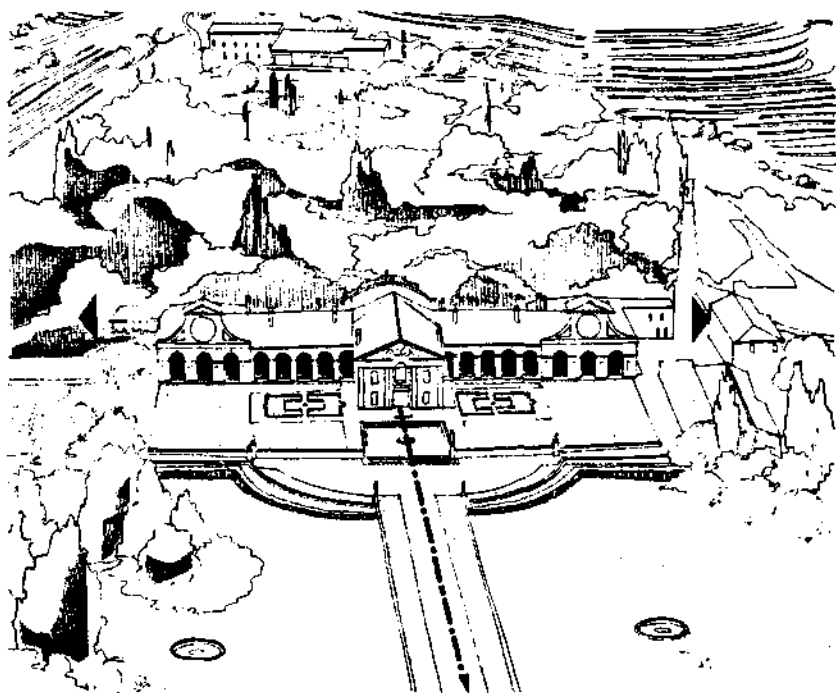


Fig. 127: La villa Barbaro y sus jardines al pie de la ladera (de Calcagno).

Figs. 128 y 129: Villa Barbaro: sección longitudinal y detalle del ninfeo, según Bertotti Scamozzi.

simétricos ante la casa, escalonamiento de la edificación en la pendiente, instalación tras aquélla de un ninfeo con una gruta excavada en el terreno, organización descendente, a partir de ésta, de elementos acuáticos. Sin embargo, los prados delanteros actuales son fruto de una restauración, por lo demás afortunada, llevada a cabo en este siglo (92). Es posible que esas extensiones de hierba estuvieran anteriormente ocupadas con un arreglo distinto, quizás de cuadros regulares distribuidos por calles perpendiculares en torno a los estanques (93); pero no hay documento alguno que permita conocer la configuración original de los jardines. Zorzi, por otra parte, subraya la coincidencia entre la aparición en Palladio de jardines desarrollados y la de la villa de pórticos rectos -es decir, las villas Barbaro y Emo-, que permitiría disponerlos en grandes superficies sobre el eje principal, por delante o por detrás de la casa patronal (94). Con respecto a villa Emo se explica en el tratado: "Detrás de esta fábrica hay una huerta de ochenta campos Trevigianos. Atraviesala un arroyo que hace muy bello y delicioso el sitio" (95). Incluido en esa huerta de gran extensión ha creído ver el estudioso italiano un jardín de importancia equivalente al de villa Barbaro aunque en posición invertida (96). En todo caso, lo que parece cierto es que Palladio y el mismo Daniele Barbaro debieron conocer algunos de los jardines más notables de la región: el de la casa Cornaro en Padua, no ya el que se hallaba tras el odeón según notifica Serlio (97), sino el instalado hacia 1535 enfrente de la casa, al otro lado de la calle, entre la basílica de San Antonio y el río; el de la villa de Giangiorgio Trissino en Cricoli, puesto a punto hacia 1537 por el jardinerro de Isabella Gonzaga, duquesa de Mantua; y quizás el del palacio del jurisconsulto Marco Mantova Benavides, construido en Padua a partir de 1539, un fastuoso jardín en el que intervinieron Sansovino y Ammannati, que albergaba un arco de triunfo y un Hércules gigantesco (98). Ahora bien, el peculiar carácter de la villa de Maser remite, más que a una tradición veneciana autóctona (99), a los modelos contemporáneos de las villas romanas. Vasari apunta a ello certeramente cuando al enumerar las obras de Palladio dice: "Del mismo modo cerca de Asolo, castillo del Trevisano, ha llevado a cabo una muy cómoda habitación para el reverendísimo señor Daniello Barbaro..., con tan buen orden que más y mejor no es posible imaginar: y

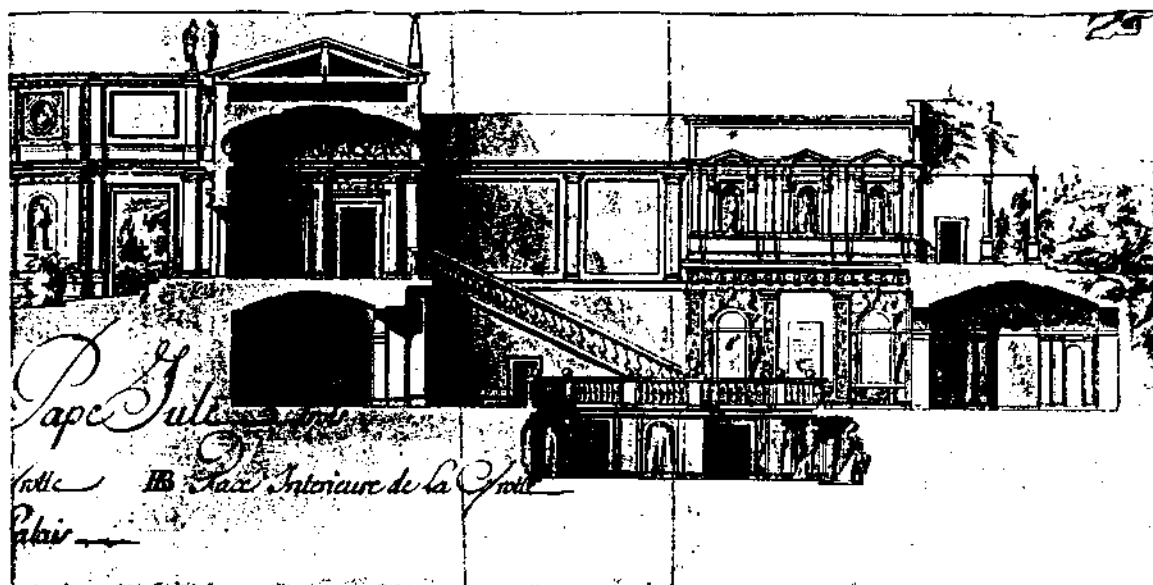


Fig. 130: El jardín Mantova Benavides en Padua, en un dibujo de Canaletto (en Azzi Visentini).
 Fig. 131: Villa Giulia: sección longitudinal por el ninfeo en un dibujo del siglo XVII (en Coffin).

entre otras cosas ha hecho allí una fuente muy similar a la que hizo hacer el papa Julio en Roma en su Viña Giulia, llena de ornamentos de estucos y pinturas, hechos por maestros excelentes" (100). Palladio viajó a Roma al menos en cinco ocasiones (101); en el curso de dichas estancias conoció la villa Madama, de la que realizó un levantamiento (102), y probablemente el Belvedere, todavía inacabado, al que hace mención en su obrita 'L'antichita di Roma' (103). El último viaje, realizado en 1554 en compañía de Daniele Barbaro, coincidió con el período final de construcción de la villa Giulia (104): en su segundo patio se había excavado a nivel inferior un ninfeo en el punto exacto en que entraba el Acqua Vergine. Huéspedes de Ippolito d'Este, cardenal de Ferrara, amigo del patriarca electo de Aquilea (105), tuvieron ambos además la ocasión de admirar los jardines de su residencia en el Quirinal, y seguramente de conocer el proyecto para la villa del cardenal en Tívoli redactado por Pirro Ligorio (106).

La villa Barbaro en Maser, construida en los años posteriores a esta visita, supondría pues el momento en que Palladio, probablemente condicionado por las preferencias culturales de los hermanos Barbaro (107), se encuentra más cercano a la concepción romana de la villa con jardín, y por tanto a los planteamientos de un jardín estructurado arquitectónicamente, propios de aquélla (108). Algunos elementos y rasgos escogidos -entre los que no habría que descartar la frontalidad de la casa de villa y la formación del hemiciclo posterior: recuérdese el proyecto de villa Madama- se insertan en el contexto véneto; teniendo en cuenta la planitud general del territorio en la 'terra ferma' y el hábito de alejar la villa de sus partes más abruptas, no cabía esperar un despliegue espectacular de planos escalonados al uso de las villas campestres del Lacio, pero los intereses agrícolas pasan a un plano más discreto. La casa de villa no se ubica, como era común en el Véneto y aconseja el propio tratadista, en medio de las posesiones, sino en un extremo de las mismas; no en la llanura sino al pie del monte, en la línea de encuentro entre la ladera y el llano, buscando el nacimiento de una corriente de agua -el punto en que se construirá el ninfeo- y un terreno inclinado que permita desplegar suavemente la edificación y los jardines.

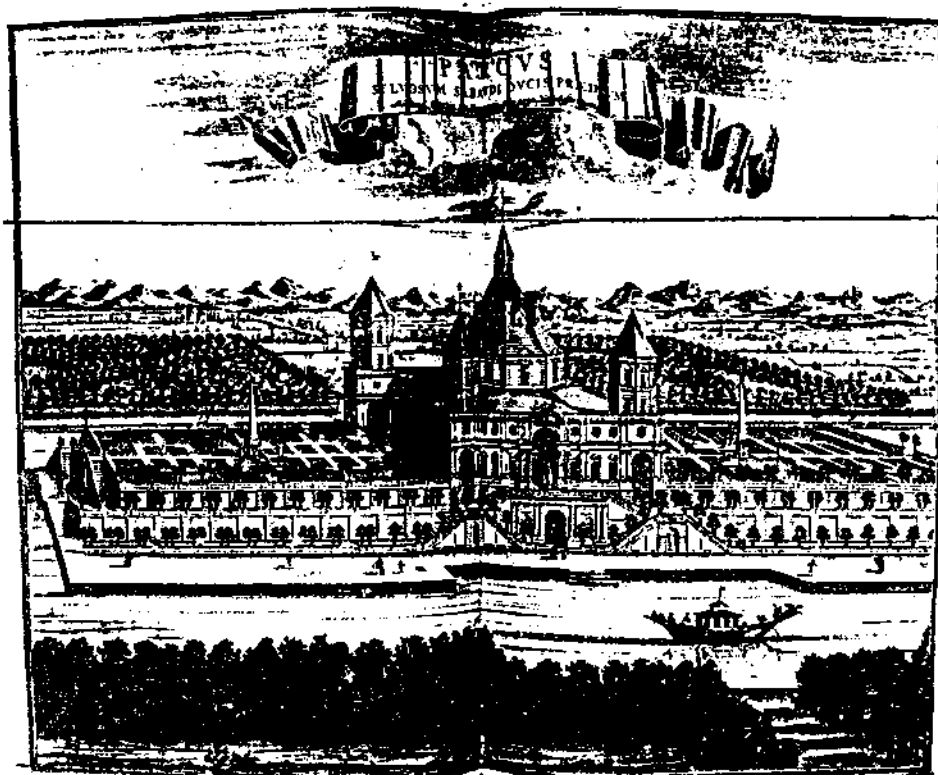
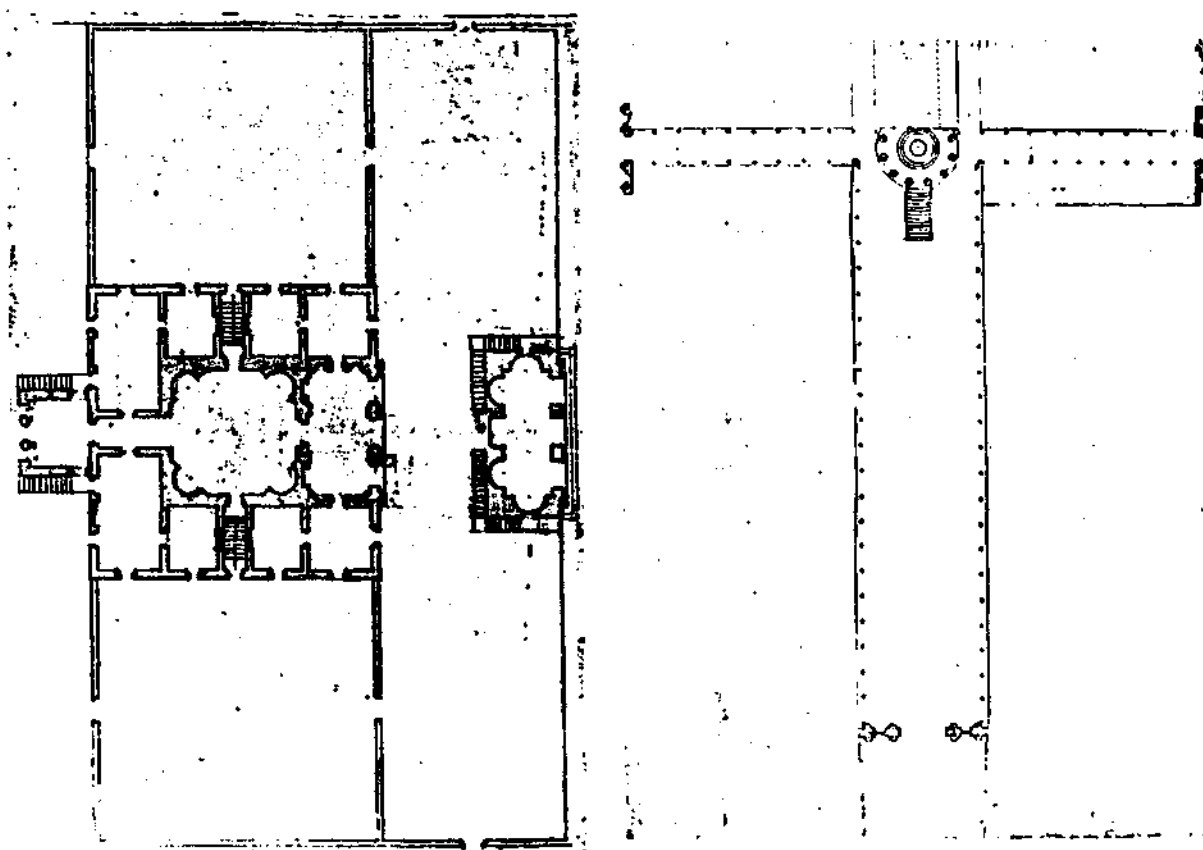


Fig. 132: Edificio de planta central (RIBA.XVI.19.b), atribuido a Palladio.

Fig. 133: Planta de un templete circular con tres avenidas (RIBA.VIII.13r), atribuido a Palladio.

Fig. 134: Parque Real de Turín: el palacete en un grabado de 1682.

Zorzi ha defendido calurosamente la atribución a Palladio del palacete y el trazado general del antiguo Parque Real de Turín, fundamentándola en el dibujo de un edificio de planta central sobre una plataforma elevada, con ninfeo en el frente delantero y recintos cuadrados -posiblemente para jardines reservados- a los costados, y en los de el alzado de un arco de triunfo y la planta de un templete circular en el que convergen tres avenidas porticadas o arboladas (109). Palladio estuvo en Turín en 1566 como huésped de Emanuel Filiberto de Saboya, y de paso hacia Provenza; cuatro años más tarde dedicaría al príncipe el libro III de su tratado, haciendo alusión a una 'llamada al Piamonte' que parece sugerir algún encargo hecho por el duque de Saboya al arquitecto (110). Si la presunción de Zorzi resultara cierta, la ocasional aproximación del vicentino al tema de la villa con jardín habría tenido una destacada continuidad; sin embargo, admitiendo la autoría de los diseños, no resulta fácil hacerlos coincidir pieza a pieza con lo que del Parque Real, destruido en los primeros años del XVIII, se conoce a través de un grabado de finales del siglo anterior (111). En todo caso, las pruebas aducidas no resultan concluyentes, y la hipótesis no ha encontrado hasta el momento confirmación (112).

2.3. Scamozzi: la nostalgia de un jardín irrealizable.

Si en el tratado de Palladio apenas se trasluce su atención hacia un tema que estaba siendo en su época objeto de un espléndido desarrollo en ciertas partes de Italia, y es necesario leer entre líneas algunos fragmentos del texto, indagar en su biografía posibles contactos y conocimientos, y hacer revisión de sus obras para identificar en una de ellas los indicios que permitan desvelar su actitud al respecto, en 'L'Idea della Architettura universale' Vincenzo Scamozzi manifiesta ese interés bien a las claras (113). En el libro tercero, dedicado al examen de la edificación privada, no pierde ocasión de encarecer la formación de jardines, de manifestar su existencia en palacios, casas suburbanas y de villa -sean

antiguos o modernos, italianos o transalpinos, propios o ajenos-, ni de citar los ejemplos más conspicuos de la época, y acaba por dedicarles un capítulo específico. "Los Jardines cuanto más grandes y espaciosos son, mayor honorabilidad dan a la Casa; y máxime si hay allí fuentes de agua viva, y pergolados, o espalderas de Laureles silvestres, y de Mirtos, y de otras clases de plantas bien compartidas: y al fondo de ellos bellos Naranjales" (114), dice Scamozzi en el mismo antes de dar algunas reglas sobre las plantaciones, "a fin de saberlas disponer, y servirse de ellas en tales necesidades; como parte que compete al Arquitecto, dejando después el cuidado y el gobierno a buenos Agricultores" (115). Esta discriminación entre los papeles del arquitecto y del agricultor, asignando al primero la disposición del jardín -de sus partes vegetales, y por tanto de las calles y cuadros y de los pórticos, estanques y fuentes-, y al segundo el cuidado posterior de las plantas, constituye al mismo tiempo el reconocimiento más explícito, al menos desde Francesco di Giorgio, de la competencia del arquitecto en esta materia.

Pero ya en los libros anteriores demuestra Scamozzi su conocimiento de los tratadistas romanos de temas rústicos, manejando en un alarde de erudición abrumador a veces -que incluye filósofos, historiadores y literatos-, a Catón y a Paladio, y más que a ellos a Varrón y Columela, pero sobre todo a Plinio el Viejo. Menciona los jardines colgantes y la ciudad misma de Babilonia como la segunda de las obras memorables de arquitectura que forman parte de las maravillas del mundo (116), y los describe más tarde, aunque esta vez como contraejemplo de la modestia que, a su criterio, debería observarse en todo lo referido a los huertos y jardines (117). Se hace eco de la admiración que despertó el que llama 'Palacio de Nerón' entre sus contemporáneos: "por tamaño, porque tenía más de una milla de territorio; y por la entrada, que comprendía un coloso de ciento diez pies Romanos de altura, como atestigua Plinio, hecho por Zenodoro; y por las salas, entre las cuales hubo una versátil, donde giraban las esferas celestes y se veían los Planetas; y por el número de las estancias, y de Baños; y por los Pórticos, llamados Miliare por su longitud; y por fuentes, y por arroyos, y por estanques, y por selvas de caza, y por otras infinitas

cosas admirables: de donde fue llamada con razón la casa Aurea" (118). En el libro segundo, en cuyos primeros capítulos estudia las regiones y los sitios (119), señala en la Campania la mejor región de Italia y la preferida de la antigüedad, tanto por la bondad del aire, cuanto por la belleza del paisaje y la fertilidad de la tierra, particularmente Capua (120). Enumera después los lugares alabados por los antiguos romanos en los que, por se elevados y por su bella vista, gustaron de situar sus villas, y especifica prolijamente muchas de éstas, entre ellas las que poseía Plinio el Joven (121). Observa cómo la ubicación de la villa suele coincidir con el sitio de la colina en que hay aguas nacientes, y pone los ejemplos coetáneos de Poggioreale en Nápoles, villa Madama y Villa Giulia en las afueras de Roma, las villas d'Este en Tívoli, Farnesio en Caprarola y Gambara (ahora Lante) en Bagnaia, "donde hay suntuosísimos Palacios, y Viñas, y Jardines, y Fuentes de copiosísimas Aguas" (122); así como las villas de las casas de los Médicis, de Ferrara, de los Farnesio y de Mantua en Roma, y Poggio a Caiano y Pratolino en los alrededores de Florencia: "los cuales lugares están todos en amenos collados, con bellísimas vistas de Colinas y Montes, y con Palacios con comodísimos apartamentos; donde se encuentran fuentes de abundantísima agua viva, que juguetea de mil artificiales maneras: hermosos Jardines de flores suavísimas y Huertos de frutales con plantas nobilísimas, que producen frutos sabrosísimos, Pesqueras adornadísimas abundantes en peces, y artificiosas pajareras dentro de las cuales hay pájaros de varias clases, incluso exóticos; las cuales cosas todas juntas representan casi [otros] tantos Paraísos terrestres; y por ello dan maravillosa satisfacción a quien las ve, y mucho más a aquellos que se detienen a contemplarlas; como hemos hecho nosotros muchas veces" (123).

Estas enumeraciones en términos superlativos se producen al abordar el problema de la elección del lugar donde edificar, para el cual establece el tratadista unos criterios generales que contemplan la calidad de los aires -argumento recurrente en Scamozzi-, la utilidad de los campos, la comodidad basada en la proximidad de la ciudad y la facilidad del camino -por tierra o por agua, se advierte en una alusión a los usos de la 'terra ferma' véneta-, y la belleza y amenidad del paisaje, por sí mismo y por

las vistas (124). Se hace patente después la conveniencia de un lugar elevado: "El arquitecto debe cuidar particularmente que los edificios más nobles y de mayor importancia sean asimismo colocados en lugares eminentes, y levantados, y por así decir en algún bello panorama; a fin de que, además de todas las comodidades que traen consigo, aumenten también en grandeza y majestad; de modo que vengan a ser como observados por todos" (125). A esta razón, que trae a la mente la de la mayor dignidad requerida por Alberti (126), se añade que los lugares altos son más saludables que los bajos, puesto que en laderas abrigadas el sol calentará mejor en invierno, y en verano ventilará el aire fácilmente en las horas de calor; pero esto también ocurre en la llanura: ahora bien, al alejarse los sitios altos de las aguas muertas, el aire en ellos es más puro y perfecto. Desde ellos se tienen también las más hermosas panorámicas de los campos, cosa que no ocurre en las llanuras por la limitación de la visión. Por todo lo cual, insiste el tratadista, "es óptima cosa de alabar grandemente que el sitio para la construcción deleitosa se elija o en colina, o bien en lugar un poco levantado del común de la Campiña; tanto por sanidad y comodidad como también por belleza; siendo, como vemos, que la naturaleza hace estos lugares casi porque estén ante los ojos de todos, y los antepone a todos los otros en belleza, en forma y en amenidad, y en bondad de los frutos y de todas las otras cosas" (127).

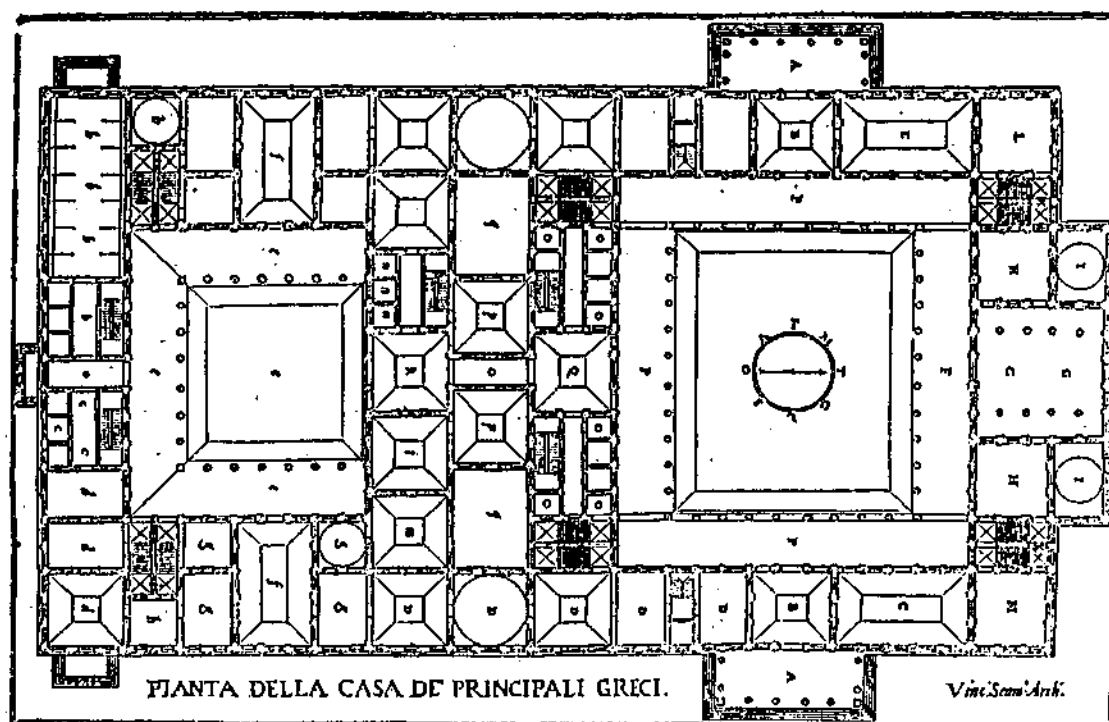
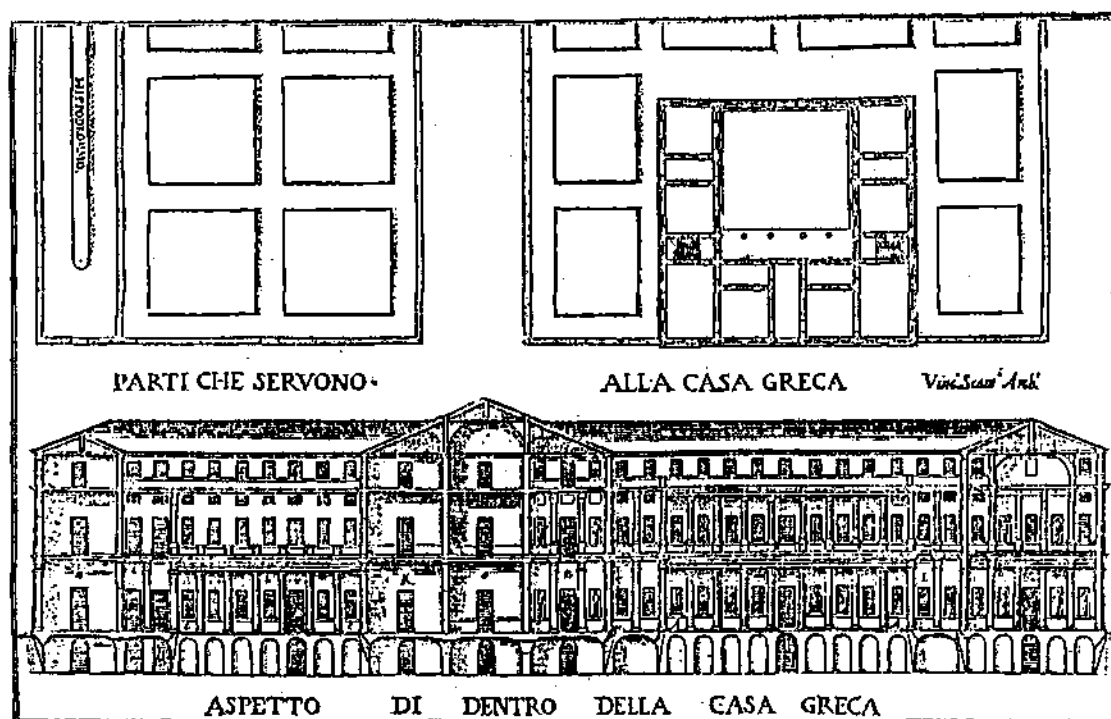
Para la ubicación de la villa agrícola ha de considerarse según Scamozzi, además de la sanidad del aire, la abundancia de las aguas tanto para el riego de los campos como para la navegación y el transporte, y junto a estos factores, la fertilidad del terreno y la buena vecindad (128). En cambio, aconseja evitar en general los lugares bajos pantanosos, las cercanías de ciertos bosques que generan insectos, la proximidad y el uso de los álamos blancos por la suciedad de las hojas caducas y porque dañan, en su opinión, los prados, los terrenos que puedan inundarse con la subida de las aguas, el pie de las montañas en que puedan producirse movimientos de tierra, y la vecindad de montes o grandes edificios que sofoquen por la reflexión de los rayos del sol (129). Retomando las apreciaciones de Alberti y de Francesco di Giorgio, se ocupa por último de lo que llama la

forma del sitio, esto es, la figura del área, considerando regular aquella que tiene todos los ángulos a escuadra, es decir, la cuadrada y la rectangular, e irregulares todas las demás, salvo las que puedan responder al contorno de un templo o edificio similar: como la circular y la de seis, ocho o más lados 'iguales y correspondientes', con lo que debe querer expresar en número par y de ángulos iguales. Señaladamente 'irregular para los edificios' le parece el triángulo, por su escasa capacidad para recibir formas graciosas -recuérdese la prevención de Alberti contra las figuras de ángulos agudos (130)-, pero también el óvalo, el perfil almendrado y el lenticular, el rombo, el trapecio, el pentágono y, a lo que parece, todas las figuras que tienen número impar de lados (131).

Entrando en el libro tercero, y después de algunas consideraciones generales, comienza Scamozzi distinguiendo los géneros de la edificación privada, principalmente la que se hace "por habitar deleitosa y noblemente: como hicieron Craso y Lúculo, Cicerón, Plinio y Cecilio (sic), y tantos otros que edificaron a la manera grande" -y la referencia a los romanos apunta indudablemente a sus villas-, de aquella otra que se hace "por comodidad, o por estar civilmente, o por negocio, y por lo común estos [edificios] se entienden en la Ciudad". Ahora bien, advierte el autor, "a veces pueden imitarse estas cosas -es decir, el carácter más severo de las casas de ciudad- en los suburbanos y en villa"; añadiendo: "en las cuales están además los géneros de las casas para los trabajadores, y para las cosechas, y animales, e instrumentos" (132). Esa diferenciación entre suburbano y villa, implícita también en Palladio (133), aunque contraria al uso actual del último término, retoma la distinción albertiana entre jardín suburbano y casa de campo, en términos actuales entre villa suburbana y villa campestre. Pero mientras Alberti discriminaba claramente entre la casa de campo de los nobles -la villa campestre- y la de los labradores -la casa rural-, Palladio, a partir de su propia experiencia, considera ambas indefectiblemente ligadas. Scamozzi, en cambio, sin rechazar esta realidad congruente con los usos del Véneto, comienza a plantear la posibilidad de que una y otra reciban tratamientos diferentes, haciendo semejantes las primeras a las casas suburbanas, y entendiendo las segundas so-

lo como factorías agrícolas; por eso insiste: "Los edificios privados son de más maneras: porque las casas rurales en villa pueden ser sólidas, y robustas, para resistir los golpes, y las injurias del tiempo: otros |han de ser| de manera grave, como las casas de los Ciudadanos...: y del mismo modo las suburbanas, y en villa para habitar el patrón" (134).

Al pasar después a considerar las casas de las diferentes clases de ciudadanos, aconseja el tratadista siguiendo a Vitrubio que en las de los principales haya "Patios, Jardines, y otras delicias, y hechas noblemente" (135). La casa urbana, en su opinión, no debe encontrarse en la plaza principal, por ser este lugar el de los palacios públicos, y además muy restringido y rodeado por el vecindario; pero tampoco junto a las murallas, sino en medio, entre éstas y aquélla, donde haya suficiente espacio y se puedan hacer con mayor sosiego y comodidad de terreno, patios, huertos y jardines (136). La fachada principal de la casa debe estar al mediodía, "lo que usaron también los Antiguos, como deducimos de Vitrubio, tanto en las casas de la Ciudad, como en las de la Villa" (137), aunque teniendo en cuenta las calles maestras y cualquier otra bella vista natural o artificial. Sin embargo, es el aire de Tramontana, es decir el del norte, el que parece más sano al autor, siendo el de mediodía, como el de poniente, caluroso y pesado; quizá por ello tampoco le parezca inconveniente la posición de Siroco, esto es a sureste -quedando los jardines traseros al noroeste-, pues no siendo el aire tan nocivo, se gozará del sol incluso en lo peor del invierno (138). De nuevo a Vitrubio sigue en lo principal de las pormenorizadas relaciones que hace de las casas de los antiguos griegos y romanos. En las primeras menciona jardines para las mujeres en la parte de la casa que ellas ocupaban (139), y otros al norte en la parte ocupada por los hombres, delante del triclinio que llama Cizueno, "con bellos compartimentos, y umbrosas verduras", entre las que no faltaban "algunos Pórticos, y otros lugares para comodidad, y delicia de la Casa" (140). Ninguno de ellos se dibuja, no obstante, en la planta de la casa; pero al otro lado de la calle, rodeando un pequeño edificio que probablemente sea el que considera Scamozzi destinado a los invitados, aparecen unos cuadroa, y otros al lado de un hipódromo ubicado frente a la salida de las



Figs. 135 y 136: Casa de los antiguos griegos según Scamozzi.

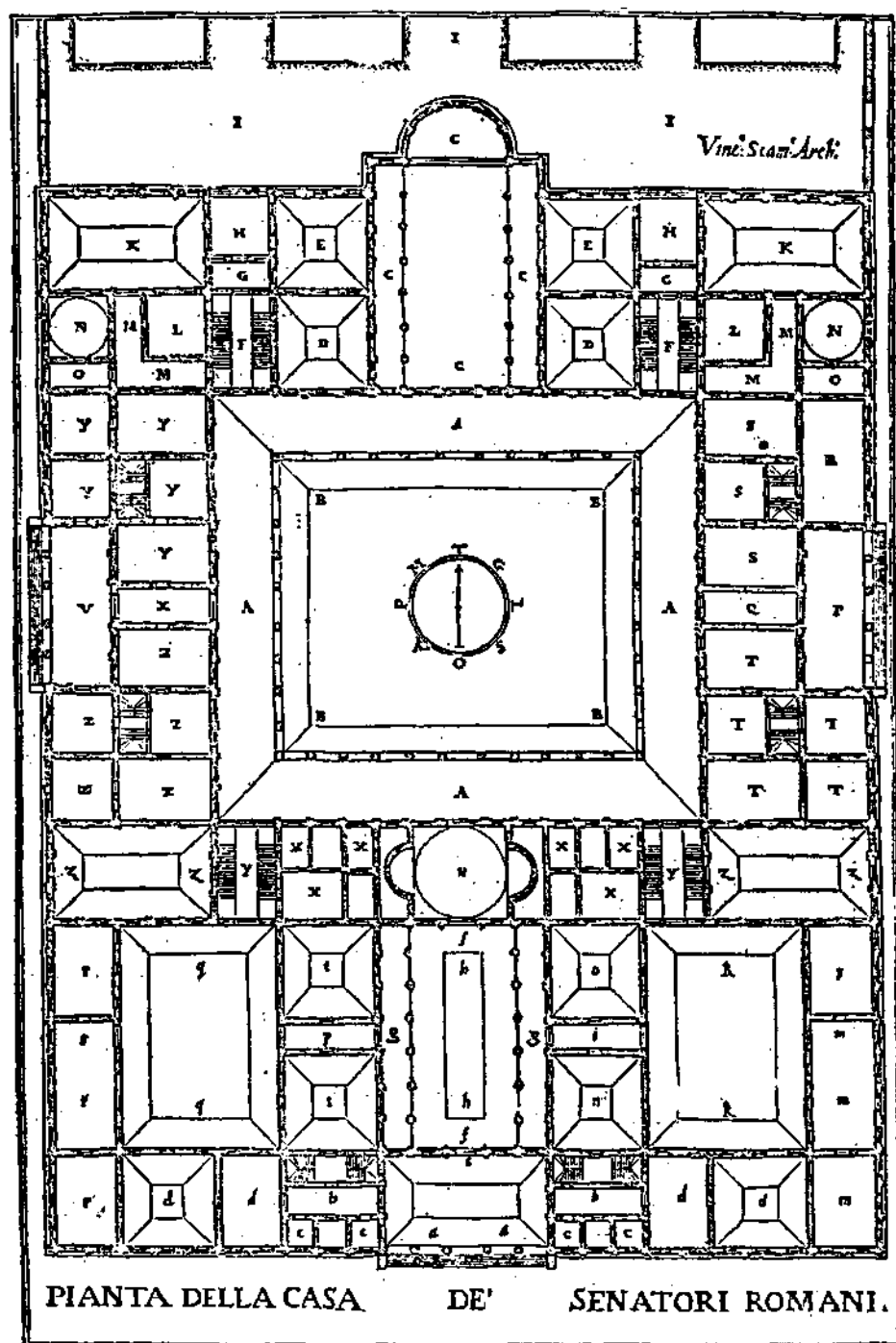
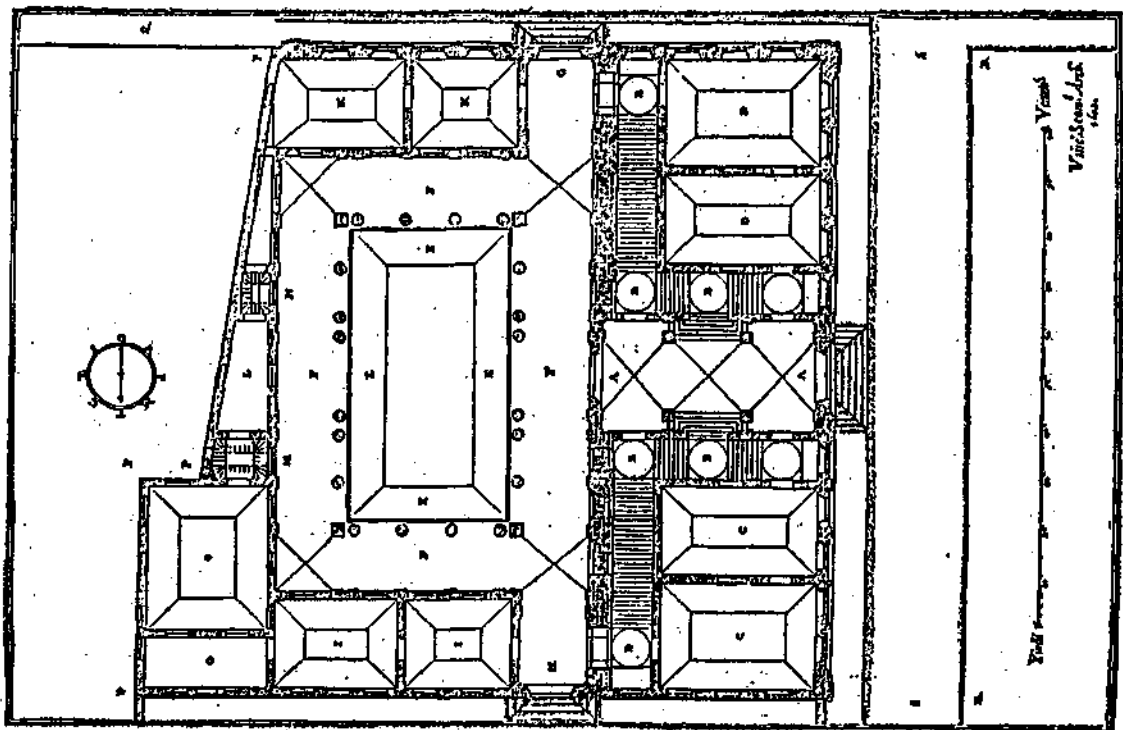
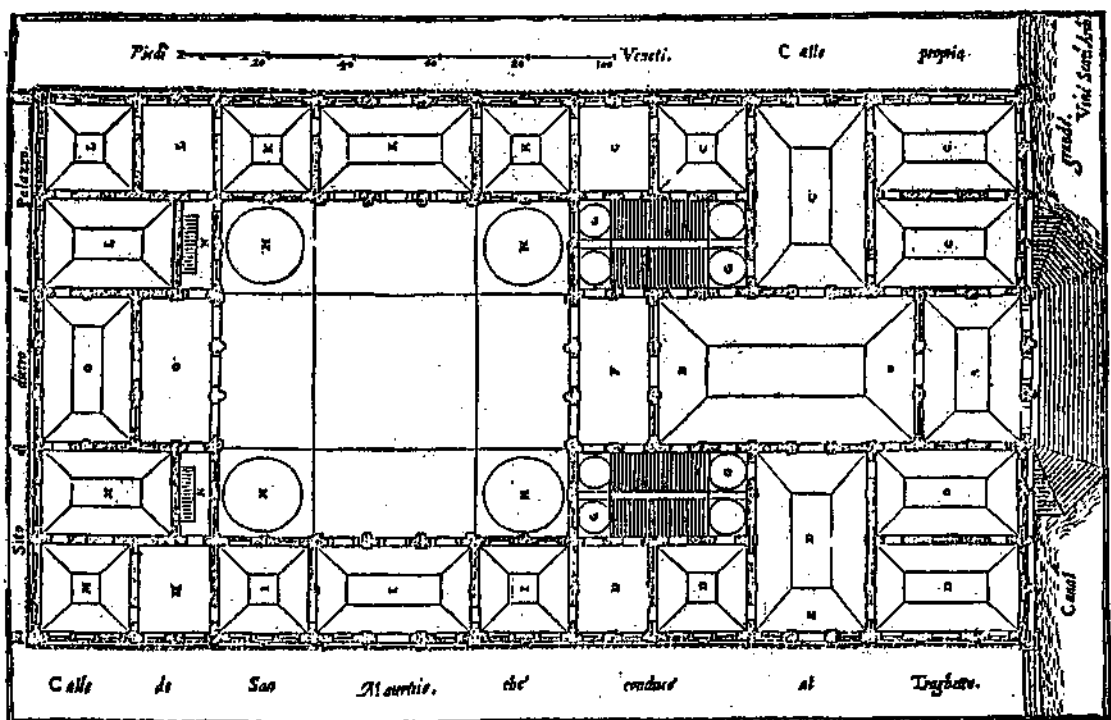


Fig. 137: Casa de los antiguos romanos según Scazzoli.

caballerizas. También los triclinios de verano en la casa de los romanos miraban hacia jardines situados a septentrión: "Detrás de esta nobilísima Casa presuponemos Jardines, y bellas verduras, como cosa necesaria, y Vitrubio lo dice en parte, donde podía haber lugares para pasear a cubierto y descubierto, con pequeñas Selvas, y Fuentes, y similares delicias; del modo que se comprende hasta hoy día en los Jardines de Salustio, y en la Casa de Mecenas, y otras: porque estas Casas se hacían lejos, y fuera de lo más frecuentado de la ciudad" (141). Y esta vez se dibuja, en efecto, por detrás de la casa el comienzo de un recinto con cuadros de jardín.

Del mismo modo que las casas de la antigüedad, también los palacios urbanos de la Italia contemporánea suelen tener, según el autor, jardines, generalmente en la parte de atrás. Así ocurre en Roma, y cita el palacio Farnesio; en Nápoles, donde la fragancia de los naranjos, cidros y limoneros de aquéllos se deja sentir en todo tiempo; y en Génova, donde puede haberlos también a los lados en los palacios de la 'strada Nuova' y en otros de Alessi (142); pero aquí el mejor ejemplo es el palacio Doria, situado fuera de las murallas, "donde hay un amplio Jardín con Corredores, que domina el Mar, y Fuentes artificiales, y Pajareras de grandísimo gasto y finalmente por una viña adornada de pérgolas, que tiene detrás, y sube por la cuesta del monte: donde poco más allá hay otro Palacio nuevo"(143). De Milán, en cambio, solo se menciona al paso el jardín del palacio Terranova; en Florencia, a pesar de encontrarse algunos palacios en el casco de la ciudad, procuran, dice Scamozzi, tener "algún jardincillo con verduras tan bien cuidadas que parecen tapicerías", mientras los más alejados los tienen "amplios, y espaciosos, y con Fuentes de aguas vivas que salpican [en derredor], y pajareras", añadiendo: "y éstos y aquéllos también con espalderas de Laureles, Mirtos, y Jazmines, y otras delicadezas"(144); finalmente en Venecia, dadas sus particulares condiciones, son pocas las casas que tienen amplitud para patios y jardines (145). Asimismo en el extranjero, los palacios tienen en España y Francia jardines traseros (146). También los proyectados por el propio tratadista: el palacio Cornaro en Venecia, con un jardín posterior, el nuevo palacio Strozzi en Florencia con uno lateral (147), así como el palacio arzobispal de Salzburgo, que



Figs. 138 y 139: Scamozzi: palacios Cornaro en Venecia y Strozzi en Florencia.

ya tenía un jardín detrás, al que añadió otro al lado derecho (148); pero en las plantas que se dan de los dos primeros no se representan. Una mención aparte merecen para el autor las casas de las ciudades de la 'terra ferma': tanto en las de los jurisconsultos, como en las de los gentilhombres y ciudadanos en general recomienda la existencia de jardines, aunque de diferentes tamaños; solo en las de los comerciantes no se mencionan (149). Pero en ninguno de los proyectos propios para casas en Vicenza, y también en Bérgamo y Génova, que presenta como ejemplos, se alude a jardines en los textos ni aparecen en los planos (150).

Después de las casas urbanas pasa a ocuparse Scamozzi de las suburbanas y de las casas de villa, dedicando un grupo de tres capítulos a ambas entendidas como casas señoriales fuera de la ciudad, y otros tres a continuación a las villas en cuanto explotaciones agrícolas (151). Comienza los primeros citando a Columela, al considerar que, a pesar de ser aquellas casas para recreación y placer, se deben "edificar noblemente, y a la manera grande, y casi de belleza y elegancia similar a las de la Ciudad" (152), en lo que trae a la memoria a Alberti, cuando solicitaba para los suburbanos no solo los placeres del campo sino la dignidad de las casas urbanas. Enumera a renglón seguido, como antes hiciera al tratar en general de los lugares, aquéllos preferidos por los antiguos en torno a Roma y a Nápoles, y habla de las villas de Cicerón, Lúculo y Sila, y del placer que encontraba Augusto en estar en las casas de campo y en la de Mecenas dentro de Roma (153). La casa suburbana y la casa de villa le parece al tratadista que deben estar no muy alejadas de la ciudad, como ya dijera Alberti; y siendo así, declara que en ellas es más agradable la estancia que en las urbanas, porque allí se contemplan las bellezas de la naturaleza, las cuales alegran más el ánimo que las del arte que se ven en la ciudad (154). Pero además se está en ellas más libre de las molestias y ocupaciones, y el aire y los alimentos son más sanos, mejorando con el moderado ejercicio la salud del cuerpo; argumentos éstos que no hacen sino abundar en los ya utilizados por otros autores.

Vuelve a plantear aquí Scamozzi el lugar idóneo para las casas suburbanas y de villa, repitiendo en buena medida los criterios establecidos con antelación; pero al encarecer la proximidad a un camino público o a un río navegable, aconseja apartarse de la concurrencia excesiva para evitar las continuas visitas y los ruidos, y declara comprender, aunque no alabar, a quienes prefieren lugares retirados de los caminos (155). Insiste sobre la conveniencia del lugar alto, siempre que tenga agradable subida, manifestándose en esto mucho más entusiasta que Palladio, quizás por su más amplio conocimiento de las villas de otras regiones: "Pero cuando se encontrase un sitio -escribe-, que además del camino frecuente, y del río navegable tuviese también la colina, o monte apacible, entonces se le podrá alabar, y anteponer sobre todos los otros" (156). Ahora bien, su sentido de la realidad se impone -tratándose en la 'terra ferma', por lo general, de lugares llanos- cuando concede que si no da la naturaleza el lugar elevado, puede conseguirse por medio del arte, levantando el edificio sobre un basamento al menos hasta el nivel de los ojos, y haciendo una subida cómoda "con gradas, o con pendiente a la Romana", expresión con la que se refiere el autor a escalones de mucha huella y poca altura en plano inclinado, al modo de las rampas escalonadas frecuentes en la Roma de la época (157). De esta manera queda salvada de paso una contradicción más que probable entre la necesidad de que la casa se halle en medio de las posesiones, que Scamozzi recoge de Palladio, y la conveniencia de la altura; y estando levantada, y "allí en el medio -dice con palabras en las que apunta de nuevo el recuerdo de Alberti- se puede ver muy bien a aquellos que pasan, y del mismo modo los Arboles, y verduras, y otras delicias de los patios, y de Jardines" (158).

Como paradigma de la villa de los antiguos presenta Scamozzi la Laurentina de Plinio el Joven, de la que hace una reconstrucción gráfica apoyada en una reorganización interpretativa del texto: "Pero trataremos (en lo que permitan nuestras fuerzas) de describirla parte por parte, y más ordenadamente de lo que lo hace el autor" (159). La villa se entiende como un cuerpo compacto de planta rectangular, dos veces y media más largo que ancho, en el que sobresale la logia de entrada al norte y el triclinio que

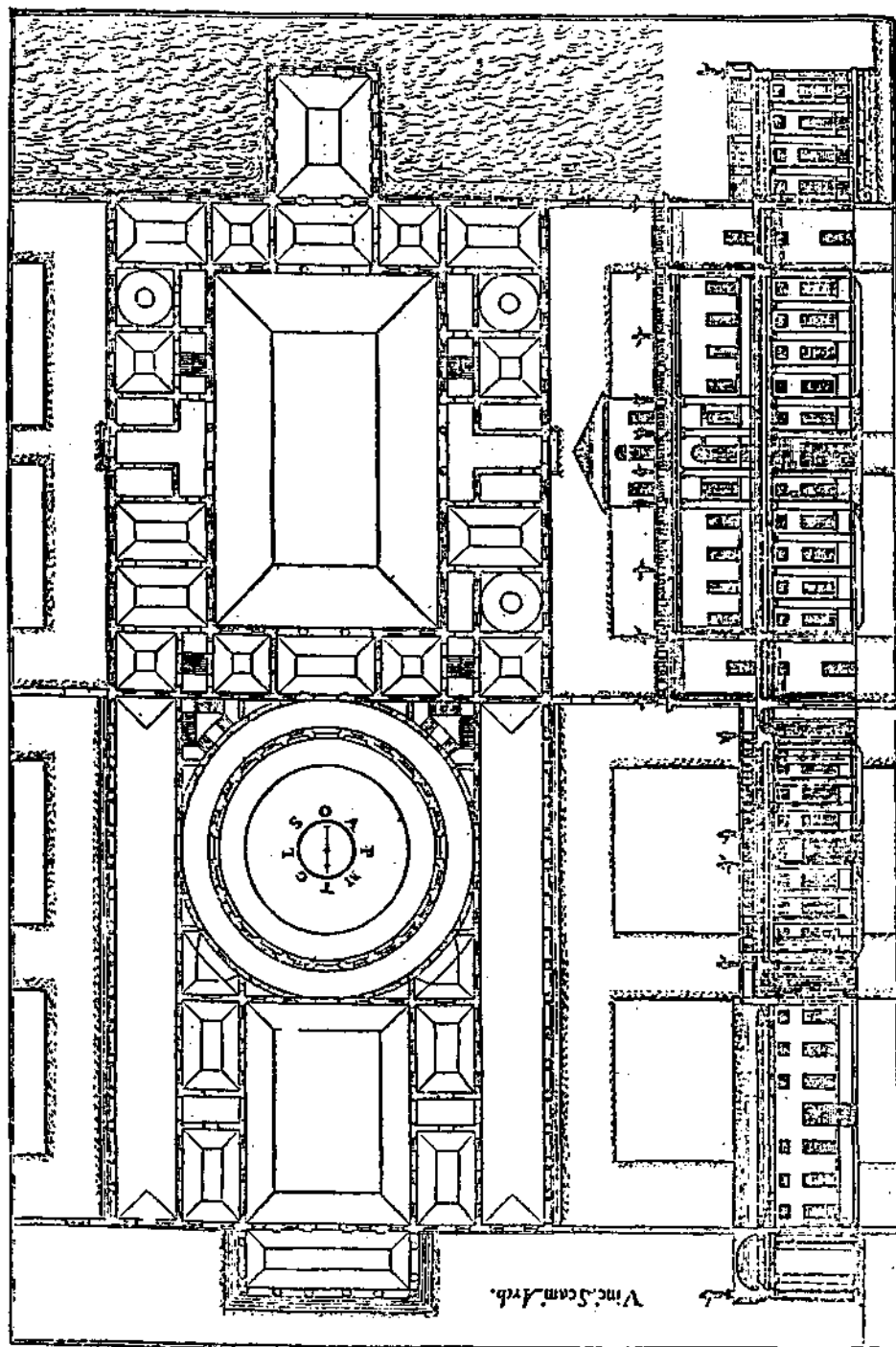


Fig. 140: La villa Laurentina de Plinio el Joven según la reconstrucción de Scamozzi.

se interna en el mar, al sur. Entre ambos se suceden a lo largo de un eje el atrio, el pórtico circular y el patio descubierto o cavedio; las habitaciones se agrupan casi en su totalidad y en perfecta simetría alrededor de éste, levantando dos plantas y un mezzanino, la superior de las cuales se elimina en el resto del edificio. Los núcleos autónomos que se detectaban en la narración original quedan aquí radicalmente integrados: así el conjunto de salas y habitaciones que conformaban los baños queda reducido a unos pequeños cuartos sumidos en el costado occidental del edificio; el juego de pelota y los almacenes no se mencionan, y las dos torres que los coronaban se superponen a la parte más alta del bloque en el eje transversal, señalando las salidas laterales del cavedio; el comedor o dieta que daba sobre el jardín de árboles y el pabellón al extremo del xisto, quedan incluidos en las torres. De la cuidadosa descripción de ambos jardines nada queda, pero se hace una distinción entre unos 'horti deliciosi' situados a levante y otros 'horti rusticani' situados a poniente, que se traducen en la planta en unos cuadros de vegetación encerrados en recintos, cuyo comienzo se dibuja a ambos lados de la casa. Por último, la galería que acompaña al prado de violetas ha dado lugar a dos criptopórticos paralelos corridos a los lados de los dos primeros patios, que abren a este y oeste hacia los jardines simétricos. La integración del complejo de la villa Laurentina en un bloque único, perfectamente regular, proporcionado y estrictamente simétrico, completando unas partes, doblando otras e ignorando aquellas que resultan difíciles de asumir en él, confundiendo las complejidades de la composición abierta con un presunto desorden expositivo del autor, suministran una prueba difícilmente refutable del aserto de Ackerman sobre la dificultad de los arquitectos del Renacimiento para entender cómo eran en realidad muchas de las villas romanas (160).

Establecido este modelo, pasa el tratadista a la descripción de las casas suburbanas o de villa contemporáneas, de las que comienza por hacer una insólita clasificación en comunes, honorables y magníficas, términos bajo los que apenas se encubre la consideración de las distintas situaciones económicas de sus propietarios. Para las dos primeras clases se aconseja, siguiendo de cerca alguno de los tipos elaborados por Palladio, un

edificio de planta cuadrada con sala central y logias en uno o dos lados, levantado sobre un basamento ocupado por los cuartos de servicio, y cubierto a cuatro aguas, mientras la tercera se extendería en torno a un patio porticado. Las casas honorables pueden ya ornamentarse con órdenes y frontispicios al exterior, y con estucos y pinturas en el interior; pero solo a las magníficas "convienen Jardines, y Naranjales, y Galerías, y lugares de paseo, y de juego para agilidad del cuerpo... y fuentes de agua corriente, y Pesqueras, y Parques de animales, y otras cosas para honestos entretenimientos, y también para algunas delicias" (161). Estas propuestas se destinaban indistintamente a ambos tipos de villa -suburbana y campestre- considerándolas como casas de recreo; pero a continuación, adelantando un problema que será objeto de estudio en capítulos posteriores, se hace otra propuesta más completa en la que a la residencia del patrón se unen casas de labor, demostrando con ello la importancia real que la cuestión del doble uso, residencial y agrícola, de la villa presenta en el Véneto. En ella la casa patronal, orientada hacia el sur, estaría en el eje y al fondo de un patio muy amplio, con cuadros de hierba repartidos por calles cruzadas, porque el verdor agrada a la vista y evita el calor y el reflejo del sol. A un costado y a otro de la casa se dispondrían las construcciones agrícolas: la habitación del colono, los graneros y las bodegas a occidente, los establos y caballerizas, y los cobertizos para arados, carros y aperos a oriente, con sus respectivos patios de servicio a los lados del patio principal. Frente a éste habría un camino ancho y recto con hileras de olmos, que permitiera ver desde lejos el edificio en perspectiva. Detrás de la casa señorial, hacia el norte, se hallaría por último el jardín: "distribuido en cuadros con bellas plantas, y hierbas, y flores olorosas, con algunos caminos a lo largo de los muros, los cuales tengan sombra de verduras para poder pasear, y en el medio haya alguna bella fuente de agua, que se eleve y salpique en lo alto: y allí, al fondo del Jardín, mirando al mediodía se podrá hacer un Naranjal en espaldera o pergolado, que será la vista última del Jardín, y más allá podrá estar el Huerto plantado de vides y árboles frutales, con alguna Pesquera" (162). Pero si la casa en vez de a mediodía mirase a levante o a poniente, teniendo delante la explanada o patio principal y detrás el jardín, los cobertizos y patios

para usos del campo se colocarían, para mejor orientación, a los lados de este último (163).

De los ejemplos que después se presentan, cuatro son edificaciones aisladas de planta cuadrada y proporciones cúbicas. Dos de ellas, las villas Pisani en Lonigo y Bardellini en Monsumo (164), se ubican en la cima de sendos altozanos, desde los que se contemplan en derredor amplios panoramas precisamente descritos; delante de la segunda hay una calle que viene por el valle en línea recta desde Asolo. Como ocurriera en la Rotonda, las plantas, con salón circular en el centro, se abren a los cuatro puntos cardinales: en la villa Pisani con un solo pórtico hacia el sur, por donde se accede a la casa subiendo por la única escalinata, y serlianas en el centro de los tres lados restantes; en la villa Bardellini, también orientada hacia el sur, con pórticos delante y detrás, y serlianas a los lados. Aun estando en colina, ambas casas se levantan sobre un basamento, y se coronan con cúpulas rebajadas sobre tambor con abertura central. En villa Pisani se citan en el texto unos jardines, limitados en la planta a sendos pares de cuadros, cuyo comienzo se dibuja a los lados de la casa. En villa Bardellini se dice que hay un patio delantero y un jardín trasero, y a izquierda y derecha del edificio vides 'a la romana'; hay también ya en el llano, frente a la casa, un estanque ovalado al que caen las aguas de un lago cercano, que siguen después a lo largo del citado camino; pero nada de ello aparece en la información gráfica, en la que se hace, en cambio, en planta y sección un completo estudio de iluminación natural (165). Las otras dos villas, la villa Molino en La Mandria, que da frente al río Bacchiglione y al camino público que bordea el mismo, y otra villa sin nombre entre Strà y el Dolo, extendida en paralelo con el río Brenta (166), se hallan en lugar llano, aquella orientada a sureste y ésta a oeste-noroeste. Ambas están cercadas por muros. En la primera, la casa adelanta el pórtico de entrada hasta el borde del camino, en el cual corre un estrecho canal que sirve de pesquera; en la segunda, es un bloque bajo destinado a hospedería el que forma el frente del recinto a una calle perpendicular al Brenta; detrás de ese edificio hay un patio muy amplio con cuatro cuadros de hierba y caminos empedrados, hacia el cual avanza también un pór-

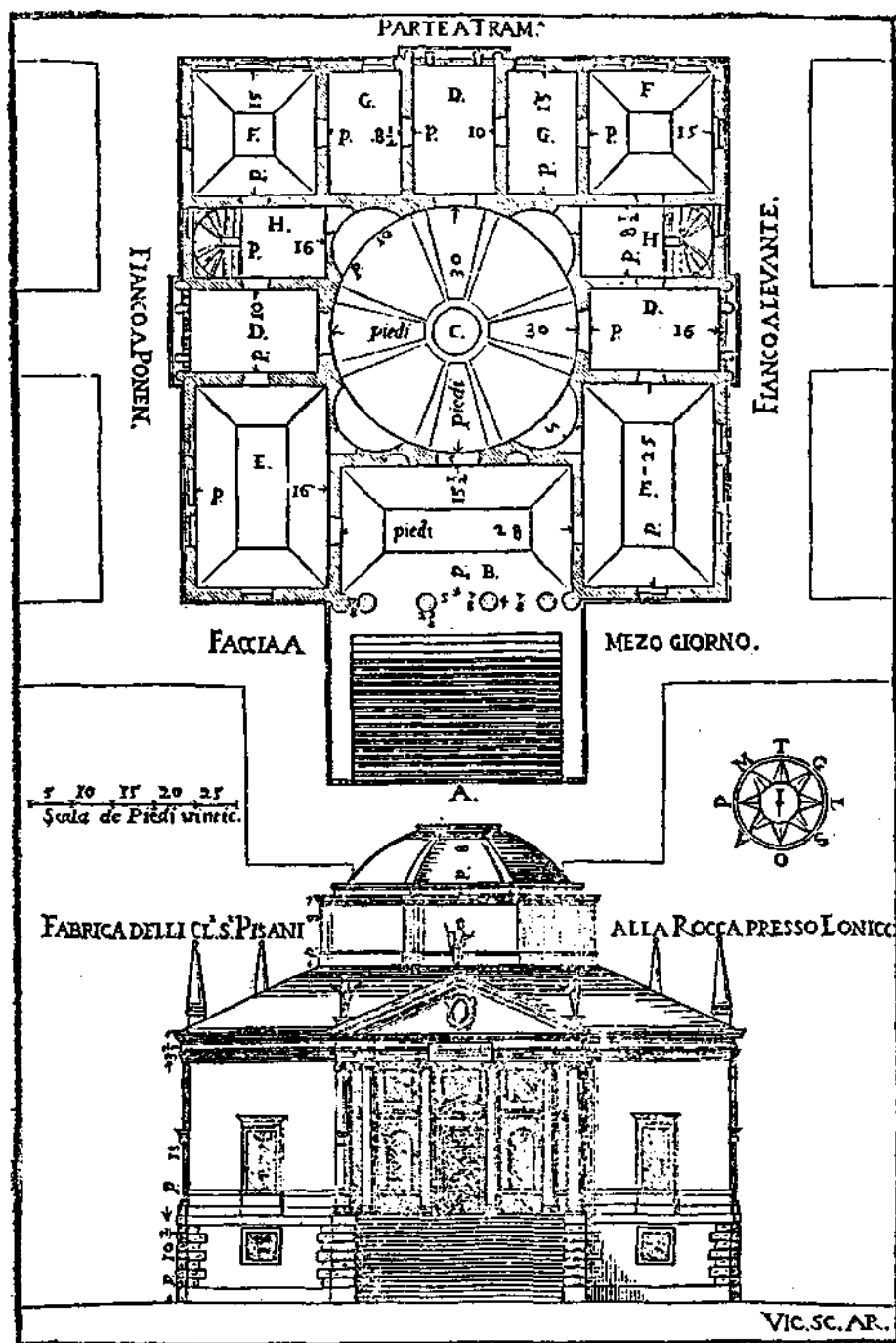


Fig. 141: Scamozzi: villa Pisani en Lonigo.

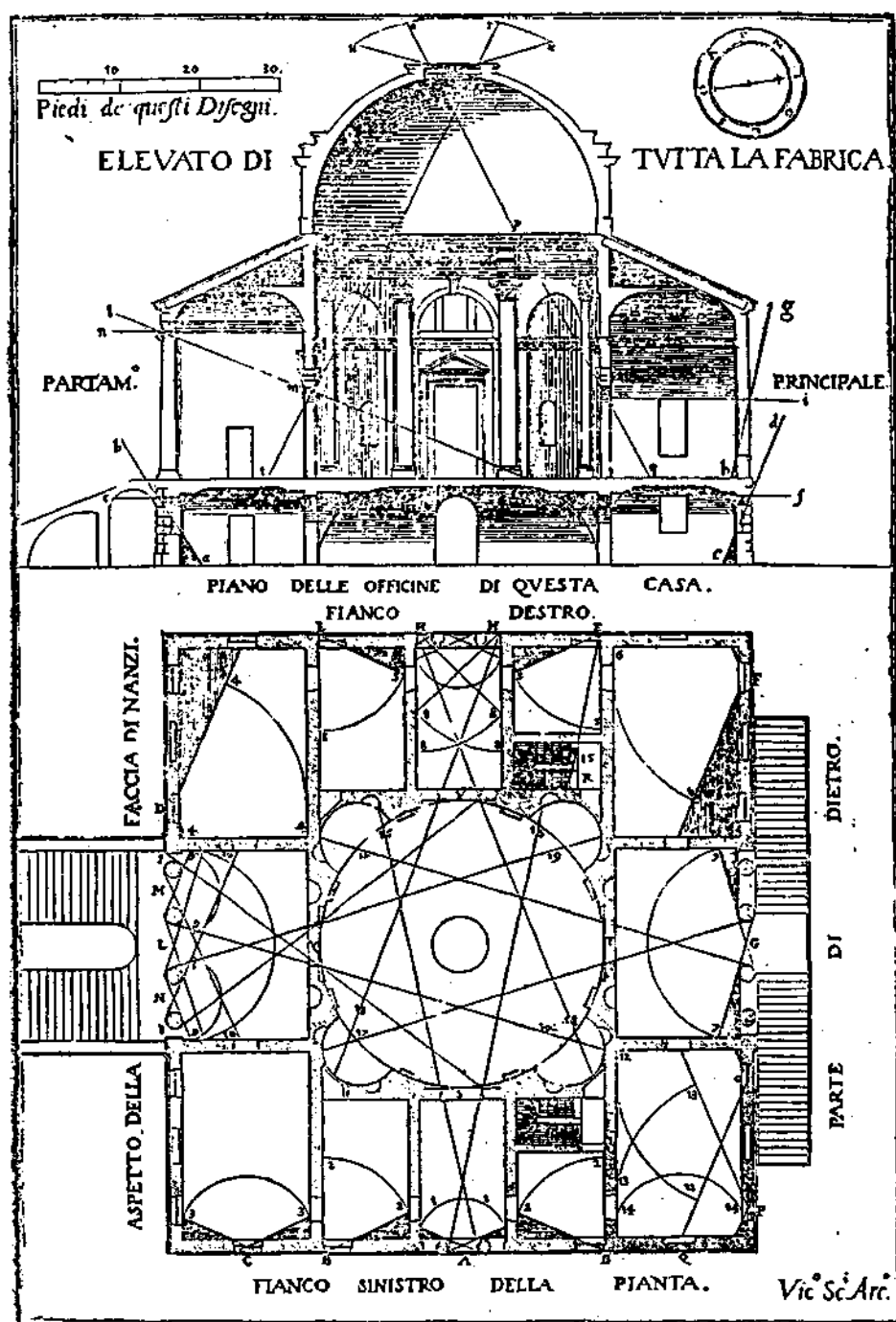


Fig. 142: Scamozzi: villa Bardellini en Monsuno.

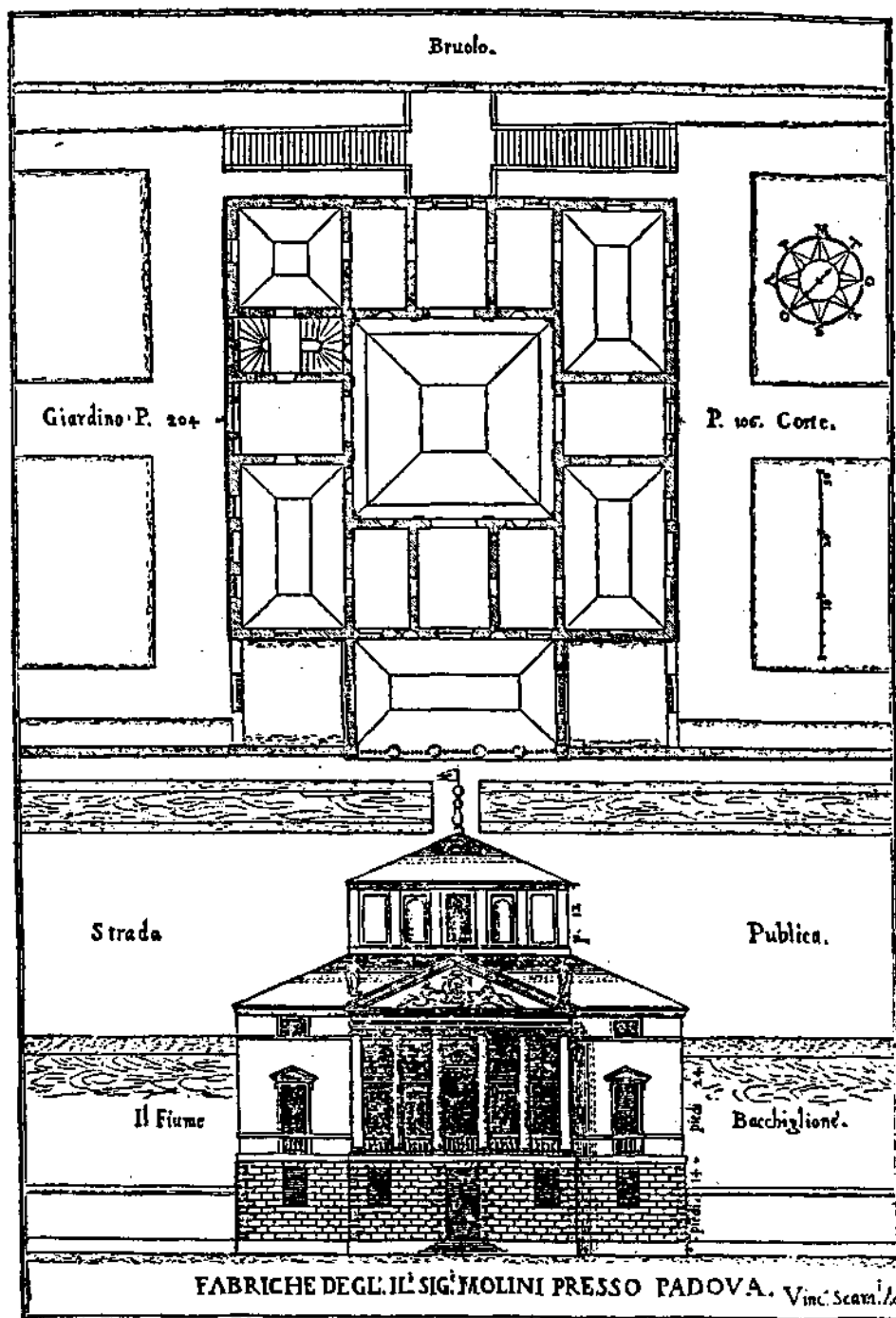


Fig. 143: Scamozzi: villa Molino en La Mandria.

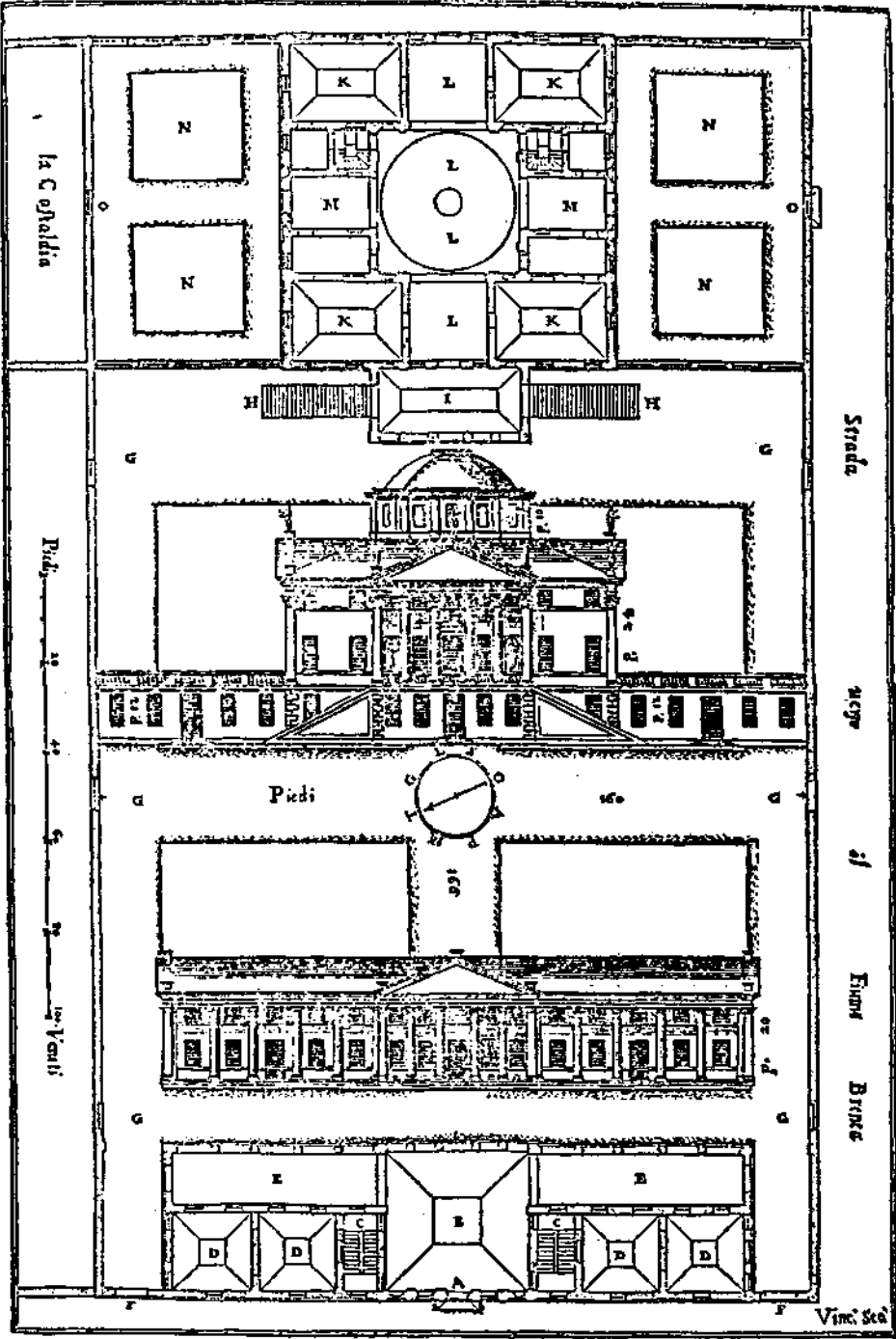


Fig. 144: Scamozzi: villa en el Brenta entre Strà y el Dolo.

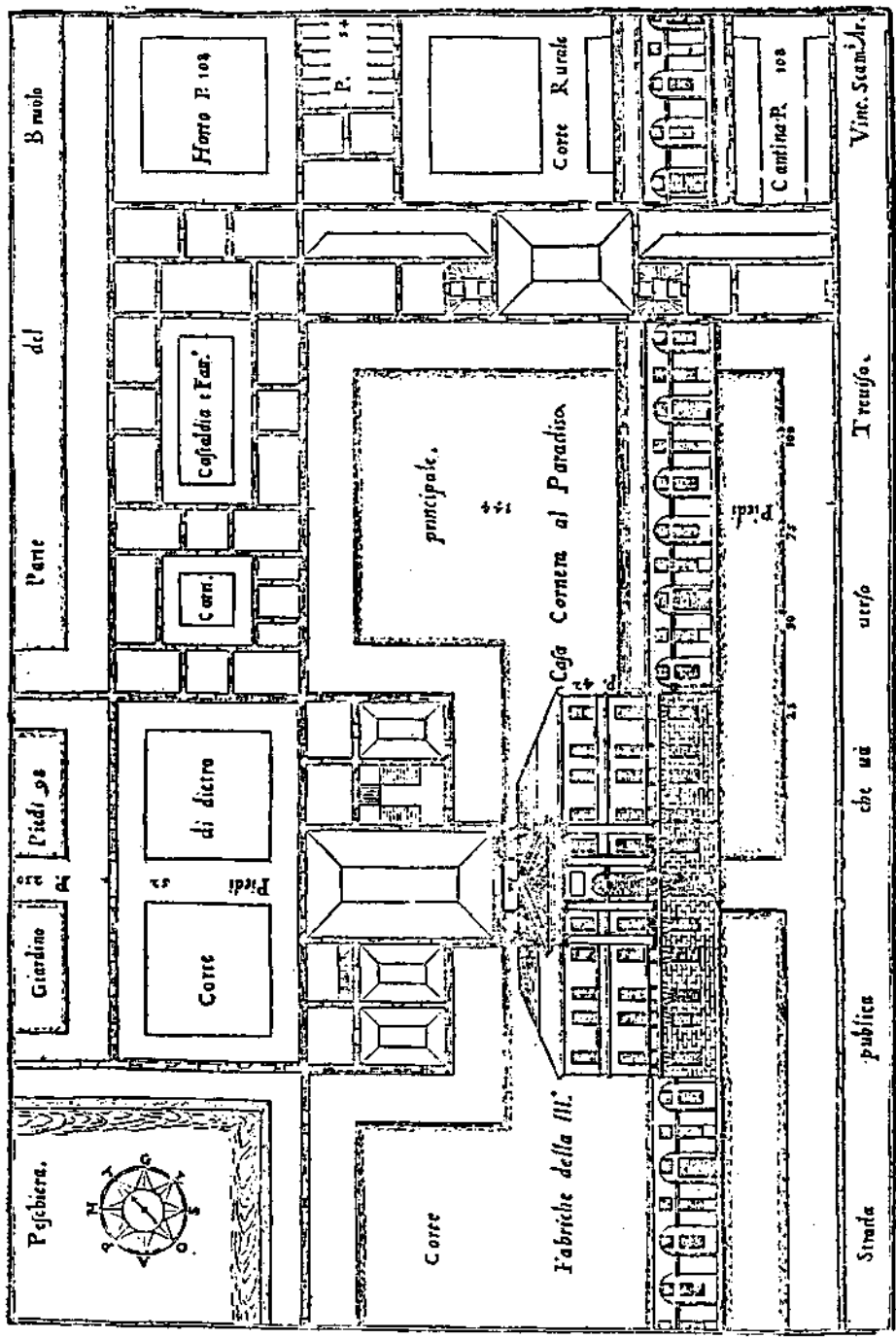


Fig. 145: Scamozzi: villa Cornaro en Castel Franco, llamada el Paraíso.

tico con escaleras laterales. En la villa Molino hay a la derecha, según dice el texto, un gran jardín con vistas a los montes Euganei, y a la izquierda un patio que termina en la vivienda del cuidador, pero en la planta se dibujan a ambos lados cuadros de plantación circunscritos por muros paralelos, que por detrás los separan del huerto de frutales. En la villa junto al Brenta hay jardincillos laterales de solo dos cuadros cada uno elevados a la altura del piso principal, que dan por un lado a la casa del cuidador y por otro al camino de Brenta.

El quinto y último ejemplo es la villa Cornaro, llamada el Paraíso, en Castel Franco (167), en la que junto a la casa señorial aparecen construcciones agrícolas, organizadas de manera más complicada que la sugerida en su propuesta teórica por el tratadista. La casa, que mira a sureste, se encuentra al fondo de un gran patio; el edificio es un bloque estrecho de tres alturas en el cual sobresale el volumen del salón central. Retrasados a ambos lados hay muros con arcos, pero mientras el de la izquierda oculta un estanque de grandes dimensiones relacionado con el jardín posterior, tras el de la derecha se encuentran primero los cuartos del servicio de la casa patronal en torno a un pequeño patio interior, y después las habitaciones del colono y la factoría alrededor de otro mayor. Los cobertizos continúan en ángulo recto ocupando un costado de la explanada de entrada, donde están las bodegas; tras de las cuales se hallan aún los establos, el patio de labranza y un huerto. Nada similar hay al lado contrario de la explanada, de modo que el conjunto resulta asimétrico. Detrás de la casa, desde donde hay vistas a los montes de Asolo y al parque llamado de la Reina, propiedad también de la familia Cornaro (168), hay un patio murado de suelo enlosado, con estatuas sobre pedestales, desde el que se pasa a un jardín en el cual se perfilan los acostumbrados cuadros. Al fondo del jardín habría un naranjal que no aparece ya en planta; a un lado el mencionado estanque, y al otro un extenso huerto de frutales. Sean, pues, de un tipo o de otro, en todas estas villas aparecen jardines —aunque en una de ellas no se representen— al contrario de lo que cabía esperar de unos planteamientos teóricos que sólo en las de mayor tamaño los admitían. En tres de los ejemplos están a los lados de la casa, mientras en la villa

Bardellini y obligadamente en la Cornaro se encuentran atrás. En las villas que se asientan sobre altozanos los jardines parecen estar abiertos al paisaje; en las que se hallan en terreno llano y junto a ríos, constreñidas quizás por una ocupación más intensiva, los jardines se encierran entre muros paralelos que prolongan a los lados el basamento de la casa, o se instalan sobre ellos a la altura de la planta noble, como en la villa del Brenta. Solo en la villa Cornaro, la de mayor tamaño y la más compleja de todas por incluir instalaciones agrícolas, se plantea un paso graduado desde la casa al jardín a través de un patio con esculturas, y se localizan otras piezas complementarias como el estanque y el naranjal. Pero en ninguno de esos casos se hace en los textos la menor descripción de cómo se configura el jardín, y en ninguno se representa en la planta más que el perfil de unos cuadros de vegetación, dos a cada lado como máximo, cortados por senderos que continúan los ejes del edificio.

Algunas variaciones de interés respecto a éstos se añaden en los proyectos con que se ilustran los capítulos destinados a los aspectos rústicos de la villa campestre. De entrada, a la hora de presentar el modelo de la casa de campo de los antiguos no elige Scamozzi la villa Toscana, sino la casa de labor de Vitrubio, como hiciera Palladio, completada con informaciones de los tratadistas romanos en la materia (169). Siguiendo a Columela distingue entre 'villa rusticana', donde habita el colono y se tienen los animales y los aperos de labranza, y 'villa fructuaria' donde se recogen los granos, las frutas, los vinos y aceites, ambas diferentes de la 'villa urbana' que es la casa del patrón, hecha a imagen de la casa de ciudad (170). Esta división tripartita es probablemente el fundamento del esquema básico repetidamente utilizado por Palladio y preferido en teoría por Scamozzi, con la casa señorial en el centro y las instalaciones repartidas simétricamente a los lados. Sin embargo, el conjunto de la casa de labor de los antiguos, tal como es entendida por éste, se dispone en torno a un patio porticado cuadrado -de acuerdo con Varrón y Palladio-, con las habitaciones del administrador y otros servidores en el costado sur, a los lados de la entrada principal, la cocina enfrente de ella, en el centro del costado norte, y a los lados de ésta los diversos establos con he-

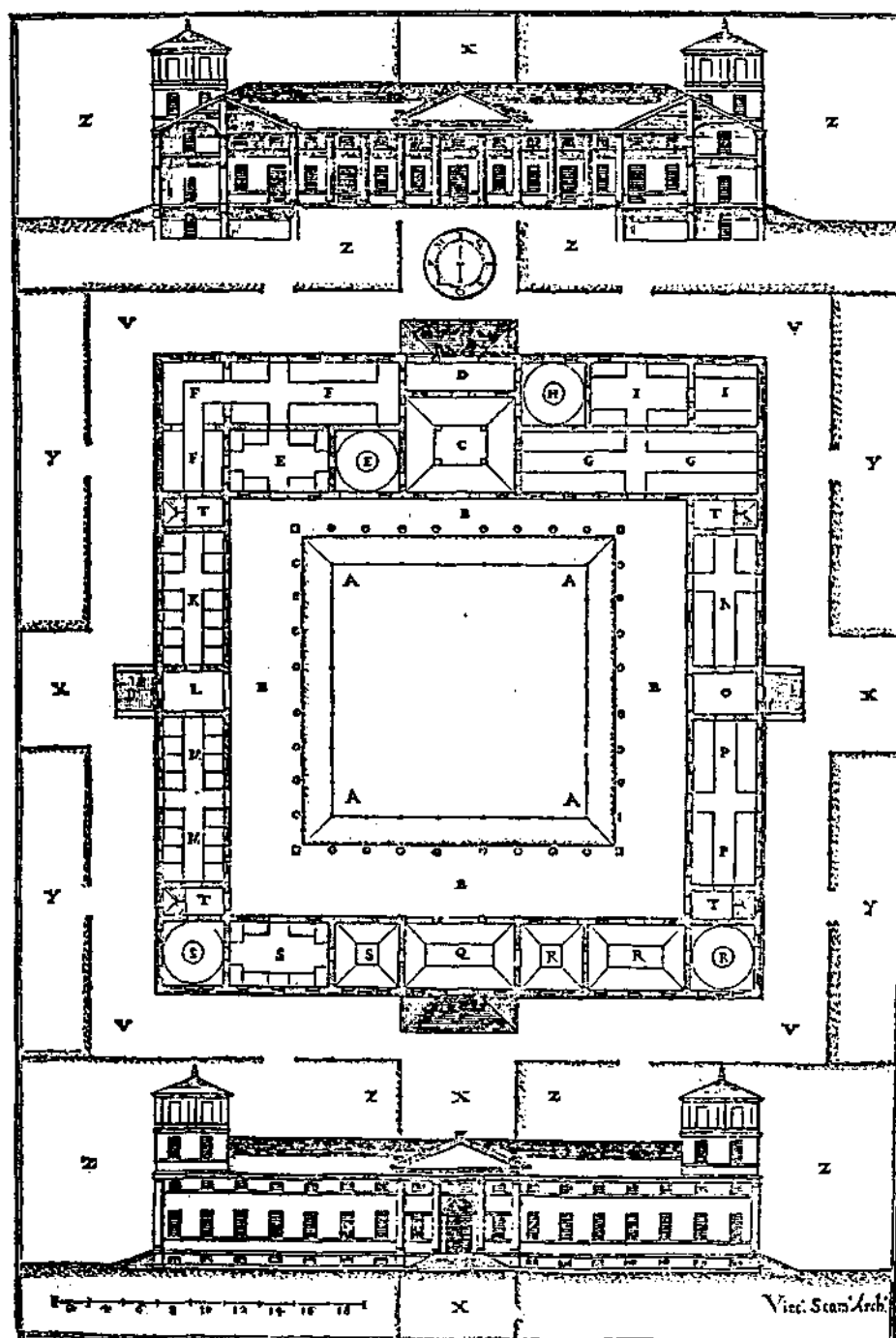


Fig. 146: La casa de campo de los antiguos según Scamozzi.

niles y pajares sobre ellos hacia levante, y la almazara, la bodega y las caballerizas con los graneros encima hacia poniente. Delante de estos costados hay pastos para los animales, y a mediodía y septentrión están los huertos y frutales, atravesados por caminos rectos que se dirigen a las cuatro entradas de la casa, pudiendo haber en los espacios sobrantes prados y jardines ('viridarij') (171).

Dicho lo cual, al plantearse a continuación el problema de cómo han de ser "las casas rurales al uso de nuestro tiempo" (172), vuelve a introducir el autor una distinción de orden económico, entre las destinadas a propietarios de capacidad media y las que han de servir a quienes tienen gran número de fincas y enormes cosechas. Para las primeras considera necesario ponerlas en relación con la casa patronal, bien sea formando alas a izquierda y derecha de la misma, o plegándolas sobre los costados del jardín posterior -exactamente las dos variantes explicadas en los capítulos anteriores (173)-, o bien formando un bloque unitario frente a la casa al otro lado del jardín. De estos tres tipos, es el primero, en el que las construcciones de labor se disponen "como brazos abiertos de un cuerpo completo y perfecto", el que se estima más conveniente, "tanto porque la unión de estas fábricas hace una bella vista, como por que a todas horas puede ver el Patrón todas sus cosas" (174), desarrollándolo a continuación en términos coincidentes con los empleados anteriormente. Si este esquema es el adecuado para la orientación meridional, el segundo, como ya se dijo, se utilizará cuando la casa del patrón mire hacia oriente u occidente, reservándose el tercero para los casos en que, siendo el sitio demasiado estrecho, no sea posible desplegar en anchura cobertizos y patios de servicio (175). Solamente para las granjas de gran tamaño, que lógicamente habrían de corresponder con casas patronales igualmente grandes, considera conveniente el tratadista su desarrollo por separado en torno a un patio cuadrado, siguiendo de cerca el modelo de la casa de campo de los romanos (176).

Las villas que se presentan como ejemplo de aplicación de estos tipos, lo son más bien de variantes de los dos primeros en distinto grado

de complicación. En realidad solamente en la villa Contarini en Loregia (177) se disponen las instalaciones agrícolas en alas rectas a los lados de la casa patronal, con pórticos corridos que terminan en palomares a modo de torres. En la villa Verlatto en Villa Verla (178) la casa se prolonga en longitud formando un bloque estrecho y alto, a cuyos costados comienzan unos cobertizos perpendiculares que continúan en profundidad a los lados del patio posterior, en una especie de pasajes entre muros, para terminar asimismo en palomares. Ambas, orientadas a mediodía, tienen delante una explanada de entrada, flanqueada en la primera por canales y caminos arbolados que se prolongan por detrás del edificio en un huerto de frutales; en cambio en la segunda el patio trasero está "reducido a cuadros de bella verdura, y se podría también hacer un Jardín" (179). En las villas Trevisan en San Donà de Piave y Badoer en Peraga (180) aparecen jardincillos murados a los lados de la casa, partidos en cruz en ésta, y con una distribución más confusa en dos rectángulos recortados, debido a la complicada planta en T del edificio, en aquélla. En el patio delantero hay en la primera a ambos lados construcciones de servicio independientes. En la segunda hay dos patios sucesivos delante de la casa, el primero de servicio; es sin embargo a un lado del segundo donde se ubica, junto al acceso desde las posesiones, una construcción agrícola. Detrás de la casa hay en ambas villas jardines extensos hacia levante, que en la Badoer terminan en un huerto de frutales. En la Trevisan también el jardín trasero, "repartido en seis grandes cuadros para plantas delicadas" (181), está flanqueado por cobertizos para usos diversos, con unos pórticos hacia el interior prolongando las alineaciones de árboles que vienen desde los jardincillos murados (182). Hay al fondo asimismo un huerto de frutales cuya sucinta descripción hace pensar que se concibiera como una prolongación del jardín; porque está "plantado de preciosos frutales, y con bellísimos senderos en torno y en cruz: adornado de rosales, y espalderas de vides para caminar a la sombra: hacia el medio hay un Pesquera aislada, con una bella estancia, y allí arriba se alza el Palomar" (183).

También en la villa Cornaro en Poisuolo (184) hay jardines de gran extensión por detrás del edificio. La casa tiene una singularísima planta

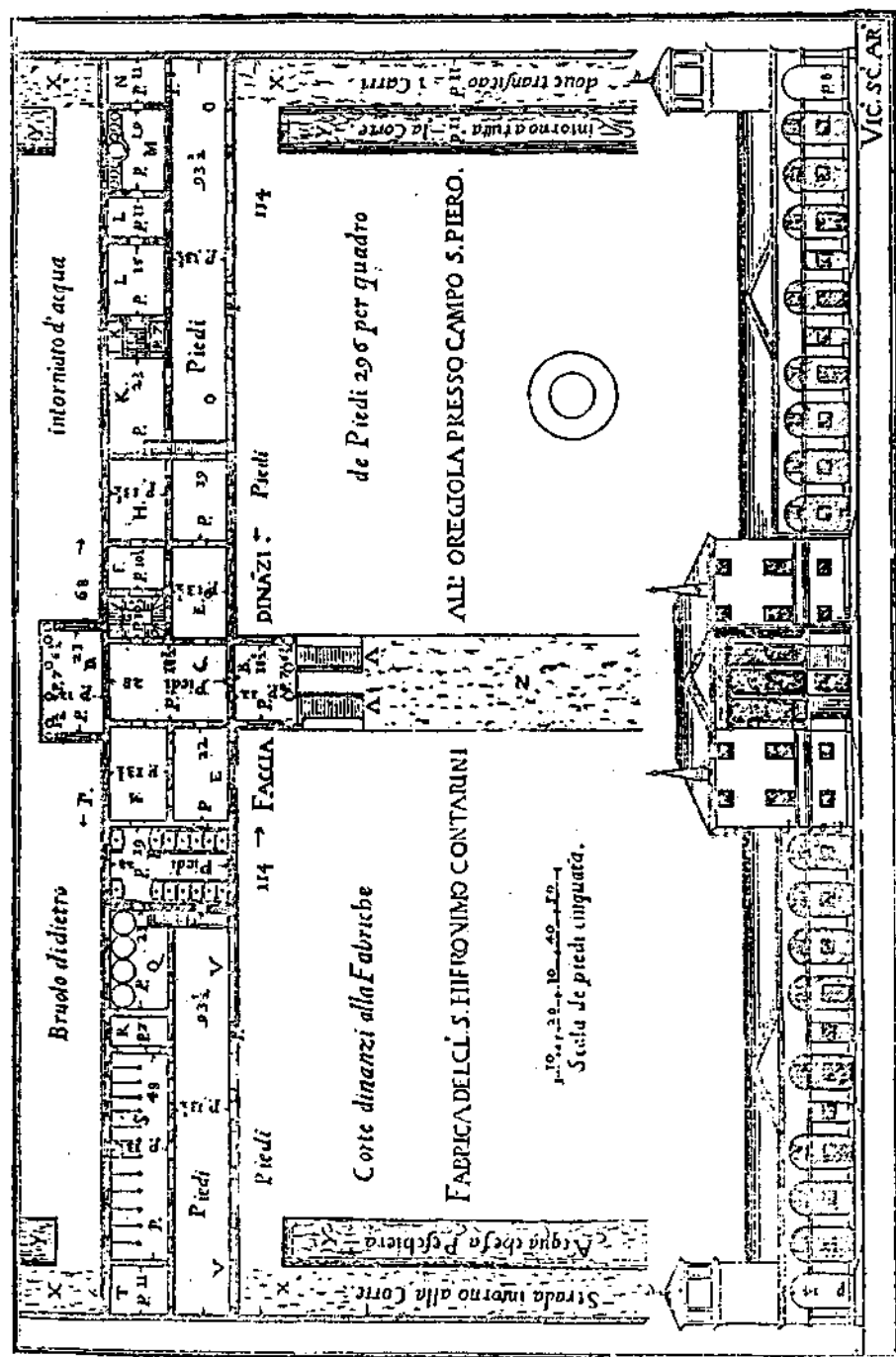


Fig. 147: Scamozzi: villa Contarini en Loregia.

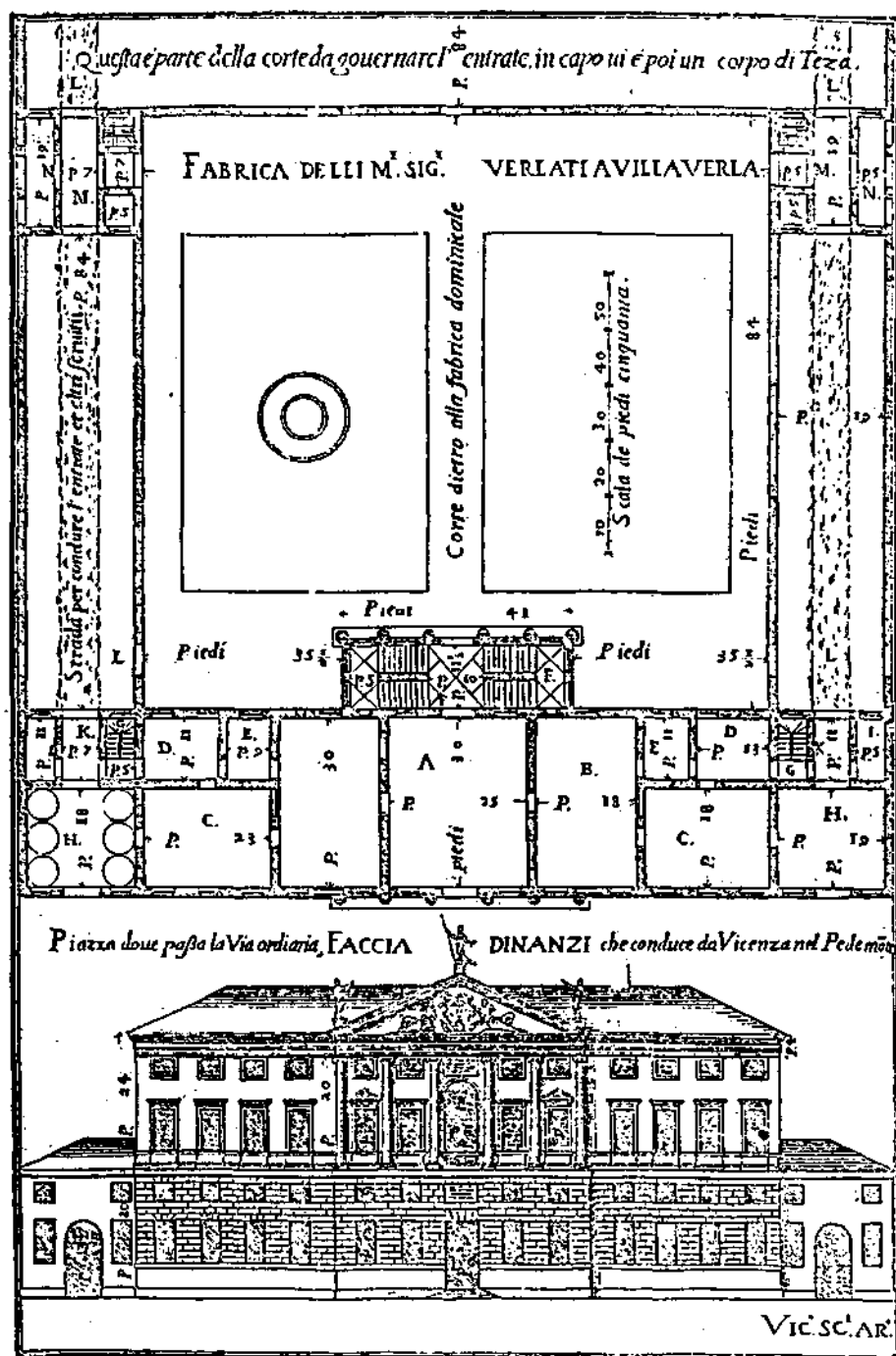


Fig. 148: Scamozzi: villa Verlati en Villa Verla.

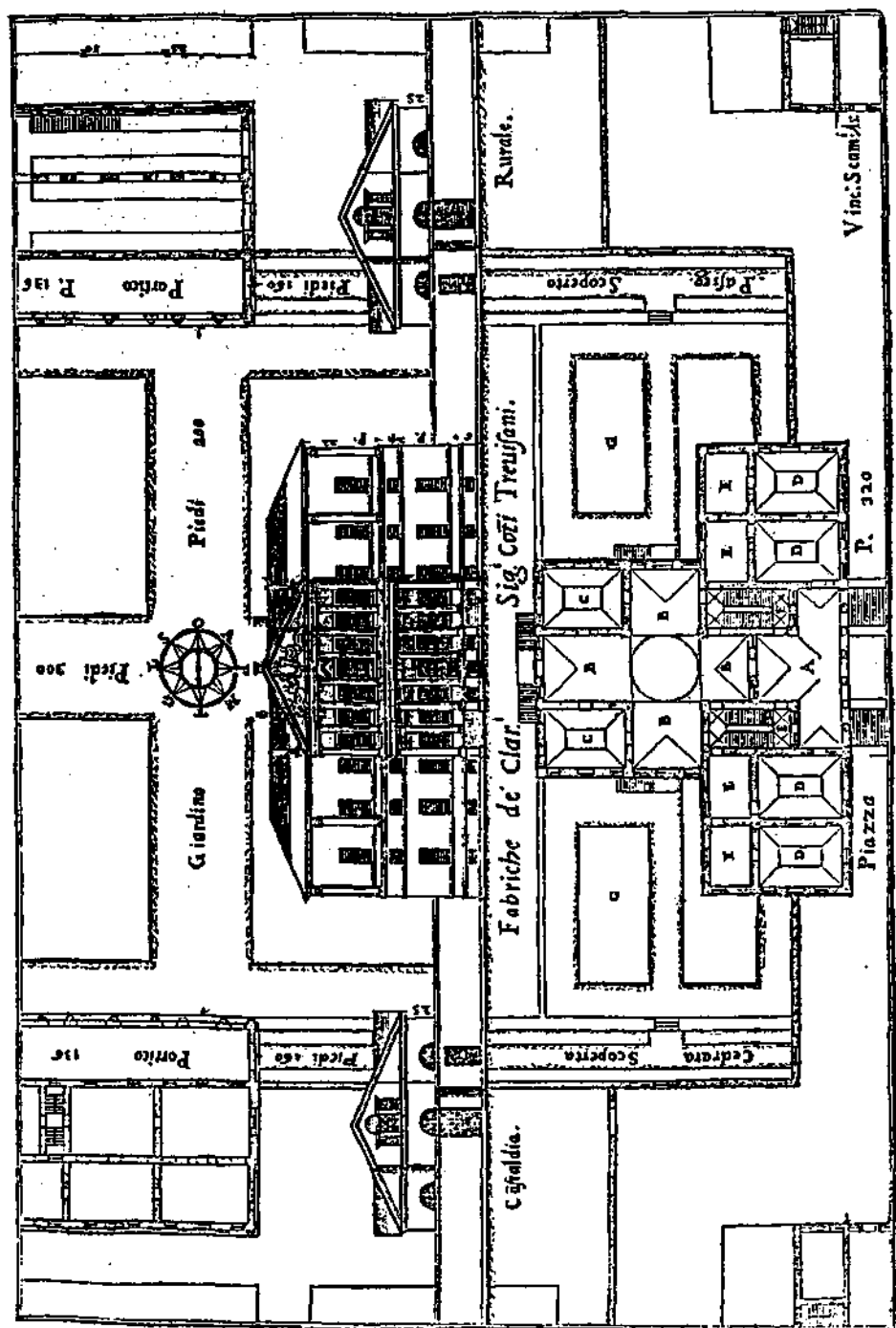


Fig. 149: Scamozzi: villa Trevisan en San Donà de Piave.

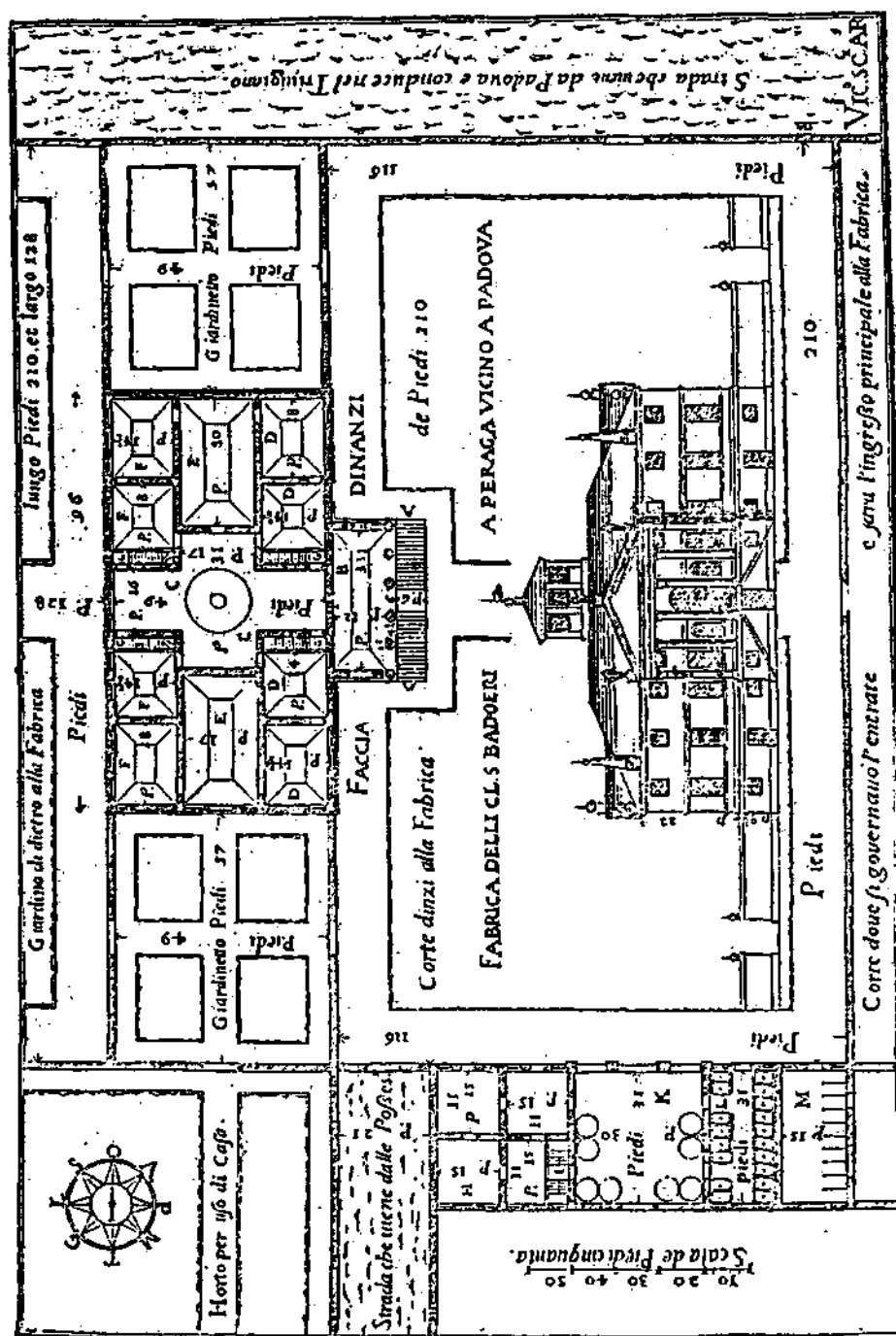


Fig. 150: Scaiozzi: villa Badoer en Peraga.

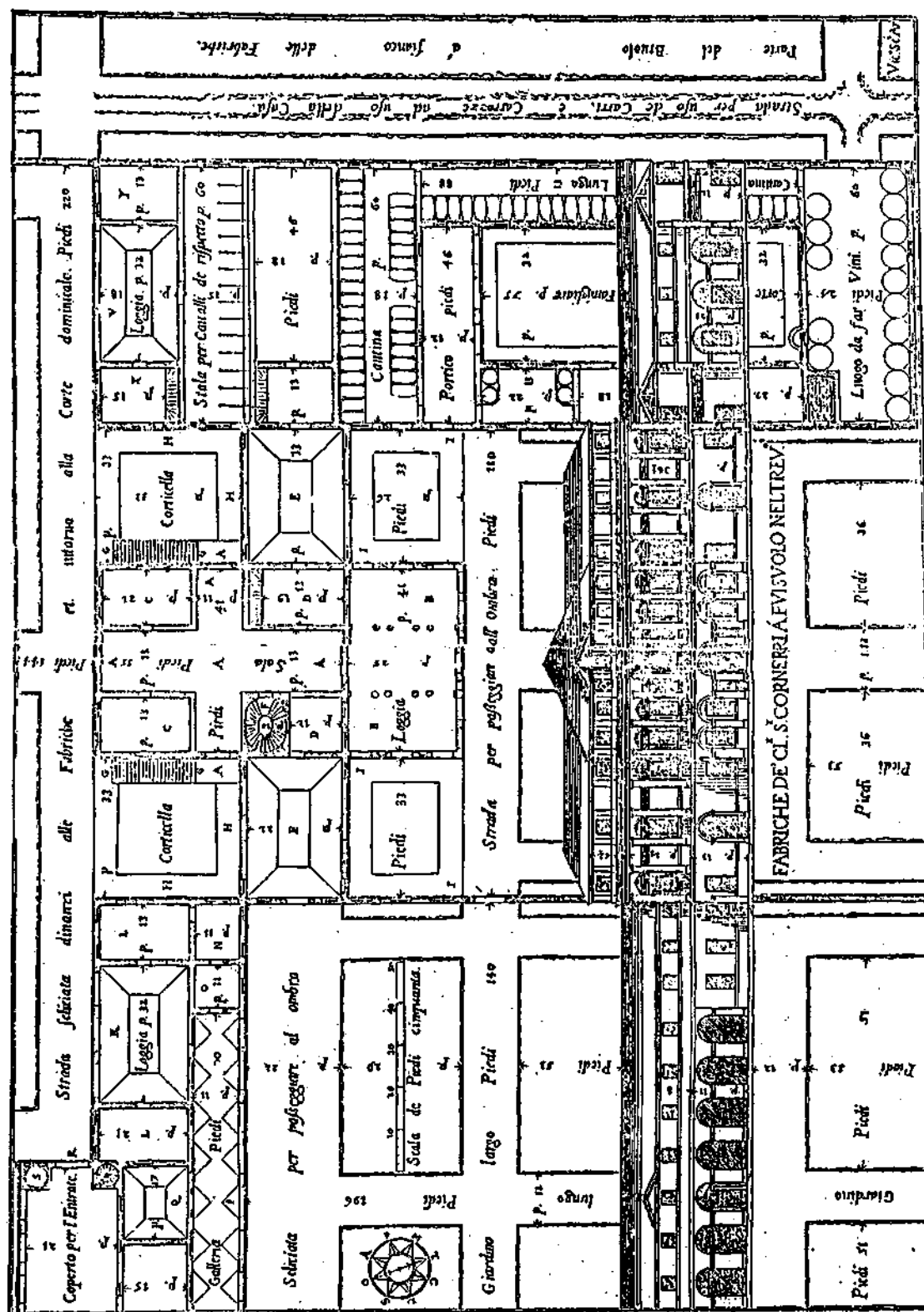


Fig. 151: Scamozzi: villa Cornaro en Poltuoro.

en forma de cruz que deja patios abiertos en los rincones. A ambos lados hay construcciones más bajas que completan el fondo del patio delantero. Tras la de la derecha aparece un bloque compacto destinado a las labores del campo que se prolonga perpendicularmente entre el jardín posterior y las huertas. El bloque se resuelve en torno a un patio alargado, en una versión comprimida del esquema ideal de la casa rural, adosada lateralmente a la casa señorial. Hacia atrás avanza ésta una logia de gran tamaño, ante la cual está el jardín; el ala izquierda presenta por atrás una arca-da corrida que da a otro jardín, contiguo y no menor que el anterior, pero separado de él por un muro; ambos están distribuidos en grandes cuadros por calles rectas que terminarían en naranjales con logias al fondo (185). No hay, pues, en estos ejemplos incompatibilidad aparente entre los aspectos utilitarios de la villa campestre y la presencia de jardines, que tienden a aparecer en cuanto se incluye en ella -lo que ocurre aquí en todos los casos- la casa señorial. A los lados de ésta hay en dos de las villas pequeños jardines, semejantes a los de las anteriormente estudiadas. En tres hay además jardines, todos ellos posteriores, de gran superficie, y en una cuarta se indica la posibilidad de su existencia. Parece tratarse en todos los casos -en villas como éstas situadas en terrenos llanos- de extensiones planas circunscritas por cuerpos de fábrica o por muros, divididas por calles ortogonales en cuadros de vegetación -cuyo perfil sigue siendo lo único que en las plantas se representa-, frecuentemente complementadas por naranjales, y en alguna ocasión por huertos de árboles frutales con tratamiento similar a los de aquellos.

De los jardines, de los naranjales y de estos huertos de frutales se ocupa particularmente el tratadista en el capítulo XXIII de este tercer libro (186). Los primeros deben estar, en opinión de Scamozzi, junto a la casa del patrón, siendo su lugar más cómodo detrás de ella, hacia el norte, como se ha visto en los ejemplos anteriores: "porque en el tiempo del Verano, estando gran parte del día al fresco en las Logias, o en las Salas y Gabinetes, y también en las estancias que miran a esta parte, se puede

gozar la vista de esa vegetación...; y esto sin ofensa alguna que pudiera hacer el Sol: y por poder en un momento ir el patrón y las damas a disfrutar, y pasear sin hacer mucho trayecto y fatiga" (187). Los jardines se entienden pues como lugares en los que poder recrear la vista y entretenerse paseando; pero además dan honor y magnificencia a la casa, tanto más cuanto mayores sean, según el tratadista, y cuanto más ricos en variedad de elementos. De éstos se mencionan fuentes -sin que se especifiquen sus clases ni la posición que deben ocupar-, pérgolas y espalderas de laurel y mirto -cubriendo, se supone, las calles o los muros perimetrales-, y otras clases de plantas, se dice 'bien compartidas', esto es, bien dispuestas en compartimentos o cuadros (188).

Pero son principalmente las calles las que centran el interés del autor: "porque si se quieren sombreadas, se pueden cubrir con vegetación hecha en Bóveda, o bien con espalderas muy altas a uno y otro lado de las calles; en las cuales se podrá transitar por la mañana o por la tarde, según vaya girando el Sol; y aquéllas con pergolados pueden servir casi para todo el día; pero -advierte- así como el pasear a la sombra de la vegetación, evita los ardores del Sol; así hacen el lugar opaco, y una vista melancólica, y las cosas que se plantan no se logran tan bien" (189). De donde se deduce que será conveniente cubrir algunas calles pero no la mayor parte, para no encerrar y dividir el espacio en exceso, fragmentando y oscureciendo su vista. Estas calles pueden tener hasta quince o veinte pies de anchura, para permitir pasear y cruzarse a cuatro o seis personas, y pueden solarse con guijarros de varios colores formando mosaico o con losetas de barro cocido. A propósito de ellas, observa Scamozzi que, en ocasiones, se ponen los jardines en sitios bajos, como excavados o rehundidos, en cuyo caso recomienda no rellenar toda la superficie, sino, siguiendo un procedimiento habitual en los jardines islámicos, levantar solo las calles principales alrededor y en las dos direcciones, de modo que se vea desde ellas todo el recinto y permanezcan siempre secas, mientras el agua resbala hacia las partes inferiores, donde será absorbida por el terreno en beneficio de las plantas (190).

La disposición de los naranjales ('cedrare') (191), introducidos no mucho tiempo antes en el Véneto, según comenta el tratadista, se especifica con mayor detalle. Se han de orientar al sur, como ya es sabido, razón por la cual el final del jardín viene a ser el lugar más a propósito; deben estar en terreno elevado o en pendiente, bien situándolos en la ladera de una colina o haciendo un terraplén con muretes 'a media altura de un hombre', de modo que estén bien soleados y se evite el exceso de humedad; deben asimismo defenderse de los vientos fríos del norte, sobre todo en invierno. No tendrán menos de doce ni más de dieciseis pies de anchura, "por que en los menores quedan apretadas las plantas, y angostos los caminos, y en los mayores se produce mucho gasto, y dificultad en hacer el pergolado, y cubrirles en tiempo de Invierno" (192). Se trata, pues, de franjas estrechas y alargadas formadas por unas pocas alineaciones de cítricos que podrían cubrir de un lado a otro todo el fondo del jardín. En esas hileras, los cidros se pondrán delante porque necesitan más sol, los naranjos en medio, y al final, en la parte más protegida, los limoneros. La anchura de los caminos ha de ser doble de la ocupada por cada arbusto. Estos pueden plantarse en tierra, teniendo entonces de cuatro a seis pies de intervalo, o bien en vasos portátiles colocados sobre pedestales o enterrados hasta el otoño, siendo en este caso sacados e instalados en lugar templado durante el invierno; pero algunos de ellos se pondrán en espalderas o en pérgolas formando bóvedas. Cuenta Scamozzi que en un lugar llamado Romano hizo, para albergar los naranjos, dos logias sobre columnas de orden jónico, con sus frontispicios y con nichos y fuentes, cuyo techo se levantaba en verano (193).

Los huertos de frutales ('bruoli' o 'bruolli') son de naturaleza intermedia entre las huertas propiamente dichas ('horti') y los jardines. Las huertas, según se explica en el capítulo anterior, se encuentran a un lado de la casa, no detrás de ella como, en general, los jardines, "que se hacen solo para recreación y belleza; porque en aquellas se tienen las hortalizas para uso de la Casa; ...además, que las Huertas no son de continuo y siempre apropiadas, y verdes, y bellas de ver" (194). Esta distinción tan evidente entre unos y otras, que se hace por vez primera, no evi-

ta que a renglón seguido se confundan con huertas los 'horti' de los antiguos, poniendo por ejemplo de aquellas los de la villa Laurentina, los pensiles de Babilonia y hasta los de las Hespérides (195). Los 'bruoli' -de los que se habla, de acuerdo con su naturaleza, en uno y otro capítulo (196)- se sitúan también detrás de la casa del patrón, más allá de los jardines, "y se dejan con bellas praderas, y con árboles de todas las clases de los más excelentísimos frutos, que se pueden tener puestos por orden: y se hacen grandes -añade Scamozzi-; y por eso a veces se llaman Parques" (197). El recinto debe dividirse con calles perpendiculares en cuadros amplios de hierba llenos de frutales y vides, y se aconseja que las calles tengan al menos treinta o cuarenta pies de anchura -lo que parece un tanto excesivo, esté o no referido a la distancia entre árboles-, y que se hagan espalderas de rosales a los lados de ellas, se levanten las vides en parras de modo que den sombra para pasear, y se pongan frutales o las mismas vides en espalderas sobre los muros (198). Pero además de este trazado ortogonal, pueden plantarse los árboles al tresbolillo, o en disposiciones mucho más caprichosas, a partir de contornos poligonales de tres, cinco, seis o más lados, de entre las cuales destaca el tratadista la del pentágono con una estrella inserta de cinco puntas (199).

Para los jardines, y también para estos 'bruoli', se recomiendan árboles y arbustos de muy distintas especies: no solo los cítricos, el nogal y el olivo, sino los diversos laureles y el lentisco; la palma, el ciprés y los pinos; el abeto, el alerce, el tilo y el tejo; el enebro, el mirto, el boj y el palosanto; así como el granado, el membrillo, el avellano, y también la vid y el rosal, entre otros (200). Con algunas de estas plantas "suelen hacerse Espalderas, Hornacinas, Bóvedas, Pórticos, Logias, y similares cosas -piezas de arquitectura vegetal-; las cuales acrecientan no poco el ornato de las calles, y de los Jardines, y similares delicias" (201).

Quedan así explicados los jardines, naranjales y huertos de frutales en su organización y en sus elementos vegetales; pero en los últimos capítulos de esta primera parte del tratado se identifican también otros ele-

mentos del jardín de no menor importancia. Entre ellos están los pórticos -de los cuales ya anteriormente se había hecho mención con respecto a los de los templos, palestras, termas y otros edificios públicos romanos (202)- y los criptopórticos o pórticos semisubterráneos -'grotti portici' los llama Scamozzi por su parecido con las grutas-, de los que se citan los de la Laurentina de Plinio, los de las termas Antonianas y el de la villa d'Este: "En Tívoli en la Viña d'Este (ejemplo de las cosas deliciosas, y bellas) hay un Cripto Pórtico bajo tierra, a lo largo de algunas estancias del piso primero del Palacio, frente a las cuales se alzan diversas fuentes, que dan murmullo grandísimo" (203). Son éstos, lugares frescos apropiados para países calurosos, reservados de los soles de mediodía y poniente; han de tener poca luz, que se tomará preferiblemente del norte para que no penetren los vientos cálidos; deberán construirse en terrenos secos, dice el autor, por las molestias de la humedad, con sólidos muros y cubiertos por bóvedas; serán de gran longitud, para hacer cómodo el paseo, y rectos, semicirculares o de varios lados; y aunque no se aconsejen ornamentos excesivamente delicados, podrán tener fuentes, nichos y recuadros con estatuas e inscripciones. Aparte de estos paseos cubiertos, están también los descubiertos de las calles de los jardines, que pueden arbolarse o vestirse con pérgolas; los árboles -según se especifica al hablar de los caminos que conducen a la villa (204)- deben estar entre sí a paso y medio o dos pasos de distancia, y pueden formar a ambos lados hileras simples o dobles con veredas laterales. En este punto recuerda Scamozzi los pórticos detrás de la escena en los teatros romanos, con plantaciones de árboles en medio, y los xistos de las palestras griegas de que hablara Vitrubio (205). Se explica, por otra parte, qué son los ventiductos, estancias naturales o artificiales a las que llegan corrientes de aire fresco por conductos subterráneos, que se adornan con estatuas, como los criptopórticos, y cuyos muros se cubren con piedras y conchas marinas (206); y los ecos, o lugares donde se producen tales fenómenos acústicos, no solo en la cima de los montes y en los valles, sino en logias, edificios abovedados, grandes ruinas y bosques, de los que recuerda el tratadista, entre otros casos antiguos y contemporáneos, los de sus propias villas Pisani en Lonigo y Bardellini en Monsumo (207). No parece, sin embargo, que pase de considerar éste como

un fenómeno espontáneo, aunque a partir de sus observaciones no sería difícil reproducir las condiciones de su generación, como ya se había hecho en el siglo anterior en los jardines de la villa Farnesio en Caprarola (208). En otro lugar se hace mención de los 'viveros', donde se tenían en la antigüedad fieras o pequeños animales, y de las pajareras, formadas por pequeñas arboledas rodeadas con rejillas de hierro, como las de Pratolino en Florencia y villa Doria en Génova (209).

Trata finalmente Scamozzi de todo lo relacionado con la captación de las aguas, y por tanto de las fuentes, estanques y otras piezas acuáticas. "No menos honorabilidad, que comodidad y belleza aportan las fuentes -escribe el tratadista-, que se hacen a modo de Logias, y Pórticos, y Estancias, y Cripto Pórticos, sobre y bajo tierra en bóveda, y pavimentadas con Guijarros, y revestidas con Tufa, y otras materias petrificadas en varias formas por la naturaleza: y luego adornadas aquí y allá de Hornacinas con Estatuas de piedra, y a veces de metal; las cuales por Surtidores lanzan y hacen saltar las aguas, como se encuentran en muchas Viñas de Roma, y en los Jardines y Palacios de Génova" (210); y aquí trae el autor a colación las hechas por él en el jardín de Ca' Contarini en el Brenta (211). Las fuentes pueden ser públicas o privadas; de las primeras sirven como ejemplo las de Roma, "donde no hay Plaza, ni campo, ni calle principal, que no tenga una o dos bellísimas fuentes" (212); las segundas son las de los patios y jardines, como las que hay "en las viñas de los particulares, y en Tívoli, y en Caprarola, y en Bagnaia, y Pratolino, y tantos otros lugares deliciosos por la abundancia de las aguas" (213), para las cuales la propia naturaleza provee modelos con sus cascadas (214). El perfil de la fuente puede ser cuadrado, circular o poligonal, o mejor, a gusto del tratadista, ovalado o mixtilíneo, formado por composición de cuadros, círculos y óvalos. Los vasos han de ser de mármol mezclado, combinado en ocasiones con blanco; las aguas copiosas, claras y buenas, esparciéndose en surtidores, y adornadas con figuras. La figura principal puede ser un Moisés, un Febo o Apolo, un Neptuno o algún dios marino o fluvial, y a ellos acompañarán tritones, faunos, pastorcillos, 'putti', o figuras de hombres o mujeres jóvenes que arrojen agua de variadas maneras (215). Además de

las fuentes ordinarias, pueden hacerse caídas de agua -sin que entre el tratadista a precisar las posibles variedades de éstas-, ingenios hidráulicos que hagan sonar instrumentos de viento o moverse figurillas de animales, pájaros o cosas parecidas, y arco iris a imitación de los naturales, como los de Tívoli y Pratolino, artificios cuyo mecanismo queda sin explicar (216). Asimismo pesqueras o estanques para la cría de peces, las cuales serán de gran capacidad y aguas profundas, para que no se hielan en invierno y se mantengan frescas en verano; las aguas deben ser templadas, limpias y corrientes, condiciones favorables a la conservación de aquéllos; el estanque tendrá forma no cuadrangular, sino oval o redondeada, tanto por la gracia de esas figuras, como porque facilitan el movimiento de los peces y resisten mejor los empujes del terreno; y habrá en él montecillos de piedras y agujeros en las orillas donde puedan resguardarse y anidar; y muretes en torno para evitar los arrastres de tierra (217). Estos, combinados con los anteriores elementos, permiten conformar lugares que causan maravilla, como para Scamozzi es la villa d'Este: "Donde el Reverendísimo Cardenal d'Este, habiendo hecho aquella su nobilísima Viña de Tívoli, con tan suntuosas fábricas y Jardines, y agregó luego tantos artificios para dar entretenimiento virtuoso a tantos hermosos intelectos como cada día se llegaban de Roma. Porque se ven caídas de agua en forma de Diluvios, Lagos, Pesqueras de varias clases y Fuentes, y surtidores de burla y de veras: lluvias finísimas por medio de las cuales se ve el Arco Iris, y se oyen sonidos de instrumentos Musicales de más suertes: movimientos de varias especies de animales y estatuas, que de mil maneras arrojan agua: las cuales cosas ocasionan grandísimo placer en quienes las contemplan" (218).

Scamozzi aporta una notable cantidad de información sobre el jardín y los aspectos con él relacionados de la residencia privada, particularmente de la villa. En su tratado comienza por recoger los materiales todavía útiles de los teóricos romanos de temas rústicos y de Vitrubio, reúne las noticias que transmiten historiadores y biógrafos, e interpreta una

de las villas de Plinio, abordando por primera vez su restitución. Con ello presenta un panorama aceptablemente amplio de los jardines de la villa romana, que debería haberse completado en el libro cuarto, según el plan del tratado, con algunos datos sobre los jardines públicos. Retoma también el tratadista el cuerpo teórico que se había ido consolidando desde que, más de siglo y medio antes, Alberti iniciara la reflexión en torno al jardín: resume el contenido básico del debate sobre la vida en la ciudad y en el campo, reelabora las indicaciones sobre la posición de la villa, su asentamiento y orientación, y ofrece no solo un repertorio comparativamente completo de los principales elementos del jardín, sino indicaciones precisas sobre bastantes de ellos, que llegan en ocasiones hasta el detalle técnico. Pero además establece en el plano teórico unos tipos de villa, explicando su organización y suministrando ejemplos tomados de sus propios proyectos que describe y documenta gráficamente. Todo ello organizado de forma sistemática, repartiendo su contenido en apartados específicos, y ordenando progresivamente dentro de los mismos los diferentes aspectos a tratar.

Esta presentación ordenada y copiosa de los materiales rezuma, por otra parte, una admiración, incluso un entusiasmo por las mejores realizaciones de los siglos XV y XVI, en especial las de la segunda mitad de éste, que se hallan difundidos a lo largo de todo el tercer libro. Scamozzi parece conocer de primera mano no solo la villa Madama o la villa Giulia, situadas a las puertas de Roma, sino la de Pratolino en Florencia, el palacio Doria en Génova y la villa d'Este en Tívoli, entre varias otras. Es por eso que no resulta fácil comprender por qué en ningún momento se esboza una narración analítica de cualquiera de ellas. Las breves descripciones que en diversas ocasiones se emprenden, apenas son otra cosa que recopilaciones enumerativas de índole no muy distinta a las realizadas por Alberti. El propio tratadista se confiesa autor en sus villas y en algunas de sus casas urbanas de varios jardines, pero a pesar de las pormenorizadas relaciones sobre la organización del conjunto y la distribución de las habitaciones, al llegar a éstos apenas hace algo más que mencionarlos, limitándose a dibujar en las plantas los cuadros de los recintos la-

terales, y no más que el comienzo de los mismos en los jardines mayores posteriores. Tampoco al abordar la temática específica del jardín en el capítulo correspondiente -centrado, por lo demás, en sus componentes vegetales-, se concretan las reglas de su composición; paradójicamente es al referirse a los huertos de frutales cuando se toca el tema del trazado, y probablemente deba entenderse que alguno de los que allí se propone sea válido también para el jardín. Pero a fin de cuentas, lo que entre unas y otras cosas llega a saberse de la configuración de éste, es que está constituido por calles perpendiculares en parte arboladas o pergoladas, y cuadros de plantación ocupando toda la extensión del recinto, y que al fondo o a un lado del mismo se dispone, ligeramente levantada sobre el nivel de aquél, una banda de cítricos acompañada por invernaderos. Nada se dice, por ejemplo, de la posición de fuentes y estanques, susceptibles de ser utilizados para señalar centros y ejes de la composición; nada de la distribución de las plantaciones en el interior de los cuadros, ni de la ubicación de los pórticos y otros elementos pétreos. No se hace mención de los problemas derivados de la extensión indefinida, que no siempre pueden resolverse por simple adición de cuadros, y menos aún de los originados por un terreno irregular o en pendiente (219); nada se sugiere sobre la organización perspectiva del jardín ni, aparte de la continuidad axial, sobre su correspondencia con la casa, como tampoco se plantea siquiera la posibilidad de que el jardín ocupe otra posición que la trasera.

Algunas de estas cuestiones permanecían también intactas en el tratado de Serlio; en otros aspectos, no obstante, la contribución de éste no dejaba de ser estimulante. 'Los siete libros de la Arquitectura' carecían, al menos en lo que a este tema respecta, de los contenidos teóricos y del tratamiento sistemático que ofrece 'La Idea de la Arquitectura universal'. Serlio conoció igualmente los mejores jardines de su época, aunque éstos estuvieran menos sabiamente elaborados y ofrecieran no tan espectaculares resultados como los posteriores a 1550 que a Scamozzi le fue dado contemplar; y sin embargo el tratadista boloñés resultó capaz de transmitir de un modo quizá más operativo sus propias experiencias. Ciertamente es que tampoco Serlio describe los jardines que indefectiblemente acompañan a los nu-

merosos ejemplares de sus villas, ni representa en las plantas de éstas otra cosa que los mínimos recintos que completan el edificio, o los cuadros que dan comienzo al verdadero jardín. Pero en algunos de ellos, los que superan la condición subordinada que en principio se les asigna, está presente una posibilidad de equilibrio entre el jardín y la casa que es la condición indispensable para alcanzar una composición más compleja -incluyendo a ambos-, propia de la villa con jardín. En momento alguno llega Serlio a introducir en los cuadros de vegetación los diseños ornamentales que en otro lugar aconseja, como tampoco a poner en relación las distribuciones regulares de esos pequeños jardines con las terrazas rectangulares en que más tarde organiza los terrenos en pendiente. Pero el conjunto de sus propuestas en estos tres niveles da un todo homogéneo -coincidente globalmente con la disposición de alguna de las villas de las que él tuvo conocimiento-, que permite formar una idea congruente del resultado final. De particular importancia es el tratamiento que propone de la ladera, en el que se apuntan sugerencias concretas sobre la posición de la casa, su relación con el terreno y el escalonamiento de éste, se hace patente el problema de la articulación entre las terrazas sucesivas y la importancia que en él adquieren las escalinatas, y se intuyen las posibilidades perspectivas de esa sucesión espacial.

Ninguno de estos temas, que constituyen en otras latitudes el nudo esencial del problema compositivo de la villa en ladera, son objeto de estudio en Scamozzi a pesar de que conozca sus resultados y exprese su admiración por los mismos. Algo de ello se encuentra, en cambio, en Palladio: ya se pusieron de manifiesto los equívocos introducidos en la representación de la villa Barbaro en Maser; no obstante, es innegable en ella la aproximación a la idea de la villa en ladera, como lo muestran el acercamiento de la casa a la línea de cambio de la pendiente, la sucesión de prados delanteros, casa de villa, ninfeo y arboleda natural, la ampliación del tratamiento arquitectónico abarcando -con el ninfeo- elementos de jardín, y el escalonamiento del terreno a lo largo de un eje con la impostación de la casa y el hemicírculo en los frentes de los dos cambios de nivel; aunque todo esto, con tratarse de una solución muy delicada, no sea dema-

siado en comparación con las villas contemporáneas de los alrededores de Roma. Pero en todo caso, tales conclusiones se obtienen mucho más a la vista de la obra realizada, que de cómo se presenta la misma en el tratado, donde se alude mucho más veladamente a estas cuestiones. Entre los edificios privados que aparecen en 'Los cuatro libros', la villa Barbaro es un caso excepcional; no obstante, ni siquiera en ella -dejando aparte el ninfeo- se representa la disposición del jardín, del que generalmente solo se dibujan los pórticos y los muros que lo rodean. Es sintomático que la única ocasión en que Palladio dibuja uno de ellos sea en la reconstrucción de la palestra griega según Vitrubio: el jardín del patio principal, con la glorieta central, las calles axiales más anchas que las secundarias y la gradación de tamaño de los cuadros, más las arboledas perfectamente regulares de los xiatos acompañadas por pórticos en paralelo, proporcionarían pautas suficientes para resolver planimétricamente los jardines de cualquiera de sus palacios o villas. Pero obviamente no es ahí donde reside la dificultad que el tratadista considera primordial, sino en cómo hacer compatibles las exigencias residenciales y las agrarias de la villa campestre en la 'terra ferma' véneta, en el modo de coordinar casa de campo y explotación agrícola en una sola unidad arquitectónica. Por eso no es de extrañar que al pasar sobre los fundamentos teóricos albertianos de la villa, no los recoja sin una previa adaptación a las circunstancias de su entorno, ni que al elegir un modelo clásico de villa campestre, sienta la urgencia de referirse a Vitrubio dejando de lado a Plinio, porque es mucho más el problema de la villa rústica que el de la de recreo el que interesa al público al que en primer término se dirige Palladio en esa parte del tratado, esto es, a los terratenientes venecianos (220).

Esta misma cuestión es la que centra la atención de Scamozzi, incluso cuando se propone considerar la villa solo bajo el prisma de la residencia campestre y acaba presentando una solución para combinarla con las casas de labranza, o cuando sugiere la posibilidad de un tratamiento por separado de ambas que nunca llega a concretarse en los ejemplos que ofrece. Si a la prioridad otorgada al doble uso de la villa, se añaden la consiguiente limitación de la superficie dedicada al jardín -que no podría

robar mucha extensión a las tierras de labor- y la planitud general del territorio en que se asienta, cabe deducir que la composición de aquel habría de resolverse en unos términos relativamente sencillos -más o menos los que se derivan de las indicaciones de los tratados- sobre los que posiblemente no pareciera a los autores de éstos necesario insistir. De este modo, el intento de explicar cómo debe componerse el jardín, que se va desarrollando gradualmente en los tratadistas del Cuatrocientos, parece quebrarse en sus sucesores. Quizá los primeros síntomas de ello puedan encontrarse en el mismo Serlio, en cuyos años venecianos estaban ya presentes las limitativas circunstancias señaladas, pero será en los dos tratadistas vicentinos -y mucho más radicalmente en Palladio-, en los que tal objetivo quede desplazado por otro, que para ellos, en el Véneto, era mucho más prementorio. Se produce entonces durante el siglo XVI y principios del XVII un distanciamiento progresivo entre la evolución del jardín en ciertas partes de Italia y la tratadística que debiera servir de soporte teórico a la misma, la cual, siendo dependiente del ambiente veneciano, resulta en este punto excesivamente ajena a las experiencias desarrolladas en aquellas. Las circunstancias de las villas florentinas o romanas, en las que el carácter residencial era con mucho, y desde hacía tiempo, el dominante, bien fuera porque las construcciones rústicas se hicieran aparte de modo que no interfirieran con el núcleo residencial, o bien simplemente, como ocurre en tantas de ellas, porque no estuvieran ligadas a propiedades agrícolas, eran muy distintas a las que determinaban las villas vénetas. En aquellas el jardín es -como se verá en los siguientes capítulos- parte con sustancial del concepto mismo de villa, una continuación perfectamente integrada de la arquitectura con los materiales de la naturaleza. No era fácil que los problemas compositivos que este planteamiento genera encontraran el eco merecido en los textos de los tratadistas del Véneto.

NOTAS

1. Sebastiano Serlio: 'I sette libri dell'Architettura', Venecia, 1584; ed. facsímil: Arnaldo Forni, Sala Bolognese, 1978, 2 vols. Los libros que componen el tratado fueron publicados por separado y no correlativamente: el IV y el III lo fueron en Venecia en 1537 y 1540, respectivamente; el I y el II se editaron ya en París, en 1545, y el V también en París en 1547; en 1551 apareció en Lyon el 'Libro extraordinario' no previsto en el plan inicial; y en 1575, veintiún años después de la muerte del tratadista, el libro VII en Frankfurt. La edición veneciana de 1584 es la primera que comprende estos siete libros. Que daron inéditos los libros VI y VIII: del VI hay manuscritos en la Staatsbibliothek de Munich y en la Columbia University de Nueva York; su título es 'Della habitatione di tutti li gradi degli homini fuori della città' (con una segunda parte 'dentro della città'). Schlosser dice que Kurt Cassirer estaba preparando su publicación; Fulvio Irace en su presentación de la edición facsímil del tratado da la noticia de su edición en 1966, sin precisar ningún otro dato, mientras en la edición española de Schlosser (que es de 1976), traducida de la tercera italiana puesta al día por Otto Kurz, nada se dice de ello. Del libro VIII que trata de la arquitectura militar, ha encontrado Kurt Cassirer un esbozo manuscrito en la Staatsbibliothek de Munich, con poco texto y muchos dibujos, según Schlosser; también de éste dice Irace que ha sido recientemente publicado, añadiendo la referencia de P. Marconi: 'Un progetto di città militare: L'VIII libro inedito di Sebastiano Serlio', 'Controspazio', nº 1 y nº 4-5, 1969. Véase sobre ello, aparte la presentación y particularmente la nota biográfica de Fulvio Irace, en pág. 27 de la ed. fac. del tratado, Julius Schlosser: 'La literatura artística' (1924), Cátedra, Madrid, 1976, págs. 350 y ss. y 358 y s.

En la edición de 1584 reproducida por Arnaldo Forni, los siete libros están dispuestos correlativamente, ocupando el 'extraordinario' el lugar del libro VI; así, en el primer volumen se encuentran los libros I a IV y en el segundo los libros V, 'extraordinario' y VII. A mediados del siglo XVI Francisco Villalpando realizó una traducción al castellano de la parte más temprana de la obra, bajo el título: 'Tercero y quarto libro de Architectura', Iuan de Ayala, Toledo, 1552; ed. facsímil: Albatros, Valencia, 1977, con un prólogo de George Kubler; según él mismo asegura, Villalpando se había ocupado también de la traducción de los libros I y II, pero no ha quedado rastro alguno de la misma. Cuando ello sea posible se citará en el texto la versión castellana de Villalpando, sustituyéndola por la del autor en los libros no traducidos; en nota se dará la transcripción del original italiano indicando el libro y el folio correspondientes a éste y a la edición española cuando hubiere lugar.

2. "Quei portici dalle bande segnati G., si usavano per passeggiare, e si dicono versure" (III fos. 69 reverso y ss.). El término 'versure'

podría considerarse corrupción de 'verzure', y por tanto alusión a las 'verduras' o vegetación con que según Vitrubio (V.IX) habían de vestirse los espacios descubiertos entre los pórticos; pero a tenor de las palabras de Serlio no parece que se entienda así. En su traducción Villalpando mantiene el término italiano: "Y aquellos porticos de los lados señalados con la G. servian para passear como lonjas y se llamavan versure" (III fos. XXVr. y ss.). En el folio inmediatamente anterior se dibuja en planta un edificio rotundo fuera de Roma, probablemente el mausoleo de Rómulo en vía Appia, en el interior de un pórtico rectangular; pero ni en el texto ni en la planta se sugiere la existencia de arboledas. El libro III está dedicado a 'le antichità di Roma'.

3. III fos. 71r. y ss. y 73r. y s., respectivamente; vers. cast. III fos. XXVIIr. y ss. y XXIXr. y s.
4. III fos. 75 y ss.; vers. cast. III fos. XXXI y ss. Quizá pudiera tratarse, en todo caso, de una de las alas del recinto.
5. III fos. 90r. y ss. y fos. 94 y ss. respectivamente; vers. cast. III fos. XLVIr. y ss. y fos. Lr. y ss. "Nella piazza B, C, -se dice en referencia a la parte más amplia del períbolo de la primera- si poteva fare ogni bellissimo giuoco, e trionfo senza impedimento alcuno". Se presentan asimismo las termas de Tito, pero sin períbolo.
6. III fos. 86r. y s.; vers. cast. III fo. XLIIr. y s.
7. Sí hay, en cambio, en el libro II dedicado a la perspectiva, una extensa referencia a las tres clases de escenas según Vitrubio (V.VIII) desarrolladas ampliamente en el texto y acompañadas por los tres grabados conocidos. De la escena satírica dice Serlio: "La Scena Satirica è per rappresentare satire, nelle quali si reprendono (anzi si morde-no) tutti coloro che licentiosamente vivono, e senza rispetto...: per cioche Vitruvio trattando delle Scene, vuole che questa sia ornata di arbori, sassi, colli, montagne, herbe, fiori, e fontane: vuole ancora che vi siano alcune capanne alla rustica, come quì appresso si dimostra. Et perche à tempi nostri queste cose per il più delle volte si fanno la invernata, dove pochi arbori, ed herbe con fiori si ritrovano, si potran bene artificiosamente fare cose simili di seta le quali saranno ancora più lodate che le naturali... Questo già viddero gli occhi miei in alcune scene ordinate dall'intendente Architetto Girolamo Genga, ad instantia del suo padrone Francesco Maria Duca di Urbino... (O Dio immortale) che magnificentia era quella di veder tanti arbori, e frutti, tante herbe, e fiori diversi, tutte cose fatte di finissima seta di variati colori..." (II fo. 51 y s.).
8. III fos. 117r. y ss.; vers. cast. III fos. LXXIIIr. y ss. "Questa è una loggia fatta a Belvedere nei giardini del Papa", dice en referencia a la que circunscribe la terraza superior; y más tarde "A Belvedere in capo del giardino del Papa...", cuando explica la escalera circular y el hemicíclo; "Questo mezo cerchio viene ad essere molto ri-

levato dal primo giardino verso il palazzo papale, e dietro detto mezzo cerchio si trova un piano molto grande con belli appartamenti, e ameni giardini -dice refiriéndose a la antigua villa y al patio-museo tras el hemiciclo-... nelqual luogo vi sono molte statue, e fra l'altre il Laocoonte, lo Apolline, il Tevero, la Cleopatra, la Venere, il bellissimo torso di Hercole, e molte altre cose belle" (fo. 119r.: la traducción castellana es algo más confusa). No hay una planta general del Belvedere, sino alzados parciales de los porticados, detalles de los órdenes y la planta-sección y el alzado del hemiciclo.

9. III fos. 120r. y s.; vers. cast. III fos. LXXVIr. y s. "Fuori di Roma poco discosto, a Monte Mario è un bellissimo sito con tutte quelle parti, che ad un luogo di piacere si ricerca". Además de la planta de la logia, se ofrece el detalle del encuentro en esquina entre bóvedas y apoyos, y el alzado de aquélla al jardín; sin embargo, la planta no responde al estado real: "l'antiporto notato A, e li due luoghi B, e C, non stanno così, ma per accompagnare la pianta io gli ho così posti in corrispondentia: perche la parte C, finisce in un monte, sì come anco la parte della loggia segnata E, ma nell'altro capo della loggia notata F, non vi è il mezzo cerchio, e questo fu per non diminuire alcuni appartamenti: ma io per accompagnarla ce l'ho posto".
10. "Dei bellissimi giardini -se lee en el original italiano-, con diversi compartimenti, de gli hortaggi, de' frutti d'ogni sorte in grandissima copia, delle peschiere di acque vive, de' rivi, de' luoghi per diversi uccelli grossi, e minuti..." (III fos. 121r. y s.; vers. cast. fos. LXXVIIr. y s.). Tampoco la planta y el alzado de Poggioreale se atienen a la realidad del edificio. Poggioreale, el Belvedere y villa Madama serán tratados en el próximo capítulo.
11. El texto original es algo menos explicativo: "Li giardini sono ancor loro parte dell'ornamento della fabrica, perilche queste quattro figure differenti qui sotto, sono per compartimenti d'essi giardini, ancora che per altre cose potrebbono servire, oltra li due Laberinti qui a dietro, che a tal proposito sono" (IV fos. 197r. y ss.; vers. cast. IV fos. LXXVIr. y s.). A este breve texto siguen cuatro diseños para cuadros de plantación, otros dos que parecen más bien detalles de los anteriores, y dos diseños de laberintos de recorrido continuo bordeados por grecas. El libro IV trata de 'le cinque maniere de gli edifici', es decir, de los cinco órdenes; esta referencia a los jardines se incluye en las últimas páginas del mismo, antes de los escudos de armas, dentro del orden compuesto. Además de este hay otro momento en el libro IV en que se alude a temas relacionados con el jardín; y es cuando se dibuja un fragmento de fachada con una pérgola en el terrado: "Sopra quest'ordine -se dice en el texto- si potria far chi volesse sopra la faccia una ambulatione ma ben assicurata dalle acque con lastre ben incastrate con diligentia..., la qual cosa faria grande ornamento alla facciata, e anco prestaria gran commodità per li abitanti" (IV fos. 165 y s.; vers. cast. IV fos. XLVr. y s.). La traducción al castellano es más explícita, porque dice: "Sobre esta or-

den se podria hazer que volasse sobre la delantera, una manera de terrado donde oviesse cosas de yervas olorosas, a manera de Iardin...".

12. Schlosser advierte sobre notables variaciones tanto en el texto como en las ilustraciones entre el manuscrito del libro VII, que está en el Kunsthistorisches Museum de Viena, y la edición del mismo de 1575 que, presumiblemente, serviría de base a la completa de Venecia de 1584 (véase J. Schlosser: op. cit., pág. 350). El libro está dedicado a los 'molti accidenti, che possono occorrer al Architetto', título bajo el cual se agrupan multitud de propuestas de muy diversa índole: "Prima io disporrò -se adelanta en la introducción a los lectores- alcune case per fare alla villa, o nella città, in quei luoghi spacio si, lontani dalle piazze, dove sono più ortaggi, che casamenti -palabras con las que se refiere a las villas campestres y a las suburbanas-: per ciò che tali edificiij vogliano esser isolati: e di tali habitationi ne farò fin al numero di XXIIII... Et finalmente dimostrerò in più modi, come si possi edificare ne' monti, ne' colli, nelle coste, e ne' piani... Nel fine ne ho aggiunti sei palazzi con le loro piante, facciate in diversi modi fatte per fabricare in villa..." (VII fo. 1). A continuación entra a describir las veinticuatro casas aisladas, cada una en un capítulo, la última de las cuales es la Grand Ferrare, proyectada por Serlio para Ippolito d'Este, cardenal de Ferrara, en Fontainebleau, de la que se dan la planta y el alzado al antepatio; una puerta de esta casa es la primera de las cincuenta que se ilustran en el 'Libro extraordinario'. Sobre la Grand Ferrare, construida en 1544-46, puede verse Anthony Blunt: 'Arte y arquitectura en Francia. 1500-1700' (1953), Cátedra, Madrid, 1977, págs. 79 y s.
13. Tan solo en la casa vigésimo primera deja de hacerse alusión a ellos en el texto, pero, sin embargo, aparecen en la planta. Jardines de mayor o menor extensión, dibujados en todo o en parte, aparecen en diecinueve de las veinticuatro villas, salvo en las números I, II, VI, VIII y XII.
14. Por ejemplo en la tercera casa, donde se dice: "La presente casa haverà forma di croce, e haverà quattro giardini, e quattro appartamenti, oltre la sala, che sarà nel mezzo, come un padiglione... Fuori dell'andito si trova la scala, che descende al gran giardino..." (VII fo. 6).
15. En la primera casa se lee: "Davanti à questa casa io intendo, che vi sia un cortile, d'un quadrato perfetto, quanto è larga la casa. E dietro ad essa sarà il giardino à volontà del padrone" (VII fo. 2). Expresiones similares aparecen en las casas novena (fo. 18), décima (fo. 22) y veinteava (fo. 48); es solo en la décimo novena donde se aduce otro límite a la extensión del jardín: "...si scende al giardino I. della grandezza che il luogo comporterà" (fo. 46).
16. Plantas en cruz griega con cuatro jardines alrededor tienen las casas III, XVIII, y XXI; casas en cruz de san Andrés, esto es, con sala central y apartamentos conectados a ella en las esquinas, son la IV y la VII, la primera con dos jardines, la segunda con cuatro; la casa XIII

tiene planta en forma de 'molino de viento', esto es: un núcleo octogonal con patio central y cuatro alas que salen en diagonal, con jardines alrededor que completan un contorno cuadrado; planta en I tiene la casa IX, y en H la XXII, con dos jardines en ambos casos completando los huecos. También la casa XVI, que se compone de una gran sala semicircular conectando dos apartamiento laterales en torno al patio de entrada, tiene unos sectores de jardín en los rincones exteriores al semicírculo que completan el perfil cuadrado.

17. En las casas X y XXIII; también podría considerarse la XIII incluida en este caso.
18. En la XI y la XVII; pasos laterales desde el patio delantero, aunque sin macizos vegetales, se dibujan también en las casas XII y XIV; en alguna otra se sugiere su existencia aunque no se dibujen en la planta, como en la casa IX: "...e s'anche dalli lati essa casa vi fossero due portoni, con due anditi, per poter passare al giardino senza passar per la casa, sarebbe bene" (VII fo. 18).
19. Jardines posteriores aparecen en las casas IX, XI, XV, XIX, XX y XXIV; en la XXIV no existe paseo central, en la XI es de la misma anchura que los paralelos a él, y en la XV se dispone en el eje un macizo central con paseos más anchos a los lados, a continuación de las dos escaleras simétricas que bajan desde el edificio.
20. Se trata de la casa V (VII fos. 10 y s.), en la que se lee: "L'Edificio qui davanti sarà un giardino, che alli quattro angoli haverà quattro appartamenti, e nel mezzo un padiglione habitabile: e sarà tutto il giardino".
21. "Fuori del giardino vi è la scala S. e per discendere all'altro giardino più basso" (ibíd.).
22. Es la casa XIV (VII fos. 30 y ss.), de la que se ofrecen, además de la planta, los alzados anterior y posterior y la sección longitudinal: "All'uscire della sala al piano medesimo v'è un giardinetto di tanta longhezza, quanto è larga la casa: ed è in larghezza piedi XXXVI ed è segnato S...". Una plataforma saliente de transición al jardín, aunque más pequeña y sin ajardinar, aparece también en la casa XV; plataformas incluidas en la edificación se ven, por ejemplo, en las casas II, VIII, XIX y XXI.
23. "...havendo un muricciuolo interno: e fuori di quello v'è il riposo della scala T. per la quale si scende al gran giardino V. ed è scala piana per cavalli" (ibíd.).
24. "...nel giardinetto S. il quale è alzato dall'altro giardino, non essendo in quel luogo acqua alcuna, vi si potria fare una conserva, raccogliendo tutte l'acque che cadeno dal cielo: e nel giardino più basso si potria fare di bellissime fontane, servendosi di quelle acque medesime: e sarebbono sanissime e purgate" (ibíd.).

25. Casa XXIII (VII fos. 54 y s.).
26. "Prima si presopponne una muraglia intorno à questo sito, con una larga prateria intorno, della quale è una fontana: e sono giardini intorno all'edificio" (ibíd.). La escalera circular es una pieza tomada del hemiciclo del Belvedere, citado por el mismo Serlio en su libro III (véase n. 8), y utilizada también en las villas II, IV, VI, VIII, XI, XVI y XIX.
27. "Alli quattro angoli del giardino vi saranno quattro tribunette R. per ritirarsi al coperto. Il diametro di ciascuna è piedi XV" (ibíd.).
28. Al finalizar su relación muestra de nuevo Serlio su preocupación por el abastecimiento de agua: "Se in questo sito vi sarà acqua sorgente, sarà bene: quando non ve ne sia, si faranno due conserve alli lati dell'edificio: e raccogliendo l'acque da tutti li tetti in esse, si faranno le medesime fontane artificiali" (ibíd.).
29. Son casas en 'sitio fuera de escuadra', es decir, de perímetro irregular y con un solo frente libre, incluidas en una serie de propuestas sobre temas diversos; se trata de las propuestas sexta, séptima, decimocuarta y decimoséptima (VII fos. 148 y ss., 152 y ss., 172 y s., y 180 y ss.).
30. En la primera de las casas, en la que se da incluso el alzado de los muros de cierre del jardín, se dice al explicar el mismo: "La figura segnata I. dinota tutta la longhezza del giardino: dove sono li quattro nicchij grandi, appresso li quali v'è il portone I. con li due nicchij piccoli: nel qual portone vi si dipingerà à una prospettiva: ma di dotta mano -añade el tratadista-: ò si lassarà la muraglia bianca, perche non è la più bruta cosa in una fabrica, che una pittura goffa" (VII fo. 150). Es también el caso de la segunda casa: "Dall'andito si passa per sotto una scala al giardino P. all'incontro del quale v'è un'arcone segnato Q. il quale si vedrà stando sù la porta davanti" (VII fo. 152). Esa puerta se presenta después junto a las fachadas de la casa: "Il portono segnato Q. sarà nella muraglia del giardino: ma non sarà aperto, per essere il muro vicinale: sarà bene sfondrato alquanto, per depingervi una prospettiva: la quale in apparenza sarà parer longa la casa più che non sarà in effetto". Y se añade: "Et anche l'ornamento del portone si potrà far di pittura, et anche ornare le muraglie all'intorno del giardino" (VII fo. 154). En la última casa el fondo del jardín -del que se ofrece el alzado- está constituido por un arco y varios nichos: "La figura di sopra segnata L. dinota il capo del giardino: dove sarà un'arcone, sotto'l quale si sederà al coperto, con li suoi nicchij dalli lati: dove saranno due belle statue antiche. Et così la parte di sopra sarà dipinta da detta mano, accompagnando le medesimi cornici all'intorno" (VII fo. 182). En la tercera, en cambio, el jardín -al que no se hace alusión en el texto- se encuentra a un lado de la casa, se sale a él por un pórtico de tres arcos, y termina en la puerta de una estancia.

31. VII fos. 224 y ss., y 230 y ss.
32. Se lee en el primero de ellos: "All'uscir della sala si scende nel giardino, per la scala Z. alli lati della quale sono due banchette da verdura" (VII fo. 224). Y en el otro: "...e anche se alli lati della casa ci saranno due giardinetti segreti cinti di mura, ò di fossi larghi, e profondi, la caaa haverà più bello aspetto, e l'habitationi dalli lati goderanno della veduta di quei giardini" (VII fo. 230). Pero hay también un jardín trasero, porque al hablar más tarde de la fachada posterior, que tiene una logia desde la que avanza una plataforma con escalera circular, se dice: "La figura qui à basso, rappresenta la parte di dietro della quinta casa, la quale è alta dal giardino come quella dinanzi al cortile, alla quale altezza si monta per una scala tonda la metà di fuori nel cortile, e la metà di dentro, ha un lastrigato intorno, il quale vi sono li parapetti à balausti: ma non si veggono nella figura, per non impedire la loggia, la quale è alta dal giardino piedi cinque" (VII fo. 236).
33. VII fos. 202 y ss. "All'intorno di questa habitatione saranno giardini delicati, si come si dimostra in quei principij"; jardines cuyo comienzo se representa en la planta.
34. VII fos. 208 y ss.
35. "Questo è un monte tutto pieno di mirto, di ginepri, di bosso e di rosmarini in copia grande; e per questo è chiamato quel luogo Rosmarino. Alla prima che si saglia à questo luogo, s'entra in una valle circondata da colli fruttiferi, pieni d'olivi, cedri, limoni, aranzi, e altri buonissimi frutti, non senza gran copia di fontane vive, delli quali nascono diversi rivi, che vanno rigando diverse praterie, e finalmente si riducono in uno stagno copioso di pesci di tutte le sorti" (VII fo. 208).
36. El edificio guarda cierto parecido en planta -cuadrada, con patio porticado interior y torres salientes en las esquinas- y en alzados con Ancy-le-Franc, aunque el número de huecos, tanto al exterior como al patio, es menor, y en lugar del foso aparece un basamento alto con una prolongadísima doble escalera frontal. Ancy-le-Franc, comenzado en 1547 en Yonne, y la Grand Ferrare son las dos únicas obras construídas por Serlio en Francia. Detrás del castillo se desarrolla un extenso jardín que es un interesantísimo ejemplo de síntesis entre la todavía naciente tradición francesa del jardín regular y las nuevas aportaciones del jardín italiano; no es éste, sin embargo, el lugar de analizarlo. Sobre Serlio en Francia, véase A. Blunt: op. cit., págs. 76 y ss., en particular las dedicadas a Ancy-le-Franc, págs. 80 y ss.; sobre el jardín de Ancy, William Howard Adams: 'Les jardins en France. 1500-1800. Le rêve et le pouvoir' (1979), L'Equerre, París 1980, pág. 37, fig. 29.
- Otra referencia francesa indirectamente relacionada con jardines, se produce en VII fo. 96, al ocuparse el tratadista de una logia construída en el palacio de Fontainebleau, "una parte della quale ha il

suo riguardo sopra esso cortile, e l'altro lato mira sopra un gran giardino"; en ella se exponían cantidad de estatuas traídas de Roma por Francisco I, en particular el Laoconte, el Tíber, el Nilo y la Cleopatra colocados en nichos frente al jardín.

37. VII fos. 218 y ss. El odeón y la logia Cornaro fueron contruidos por Giovanni Maria Falconetto hacia 1524, poco antes de la llegada de Serlio a Venecia, para Alvise Cornaro (a quien Serlio llama Luigi).
38. "Et all'uscir della saletta, s'entra in un giardinetto dilicato: la larghezza del quale non è meno di piedi 47 ma è longo grandemente" (VII fo. 218).
39. IV fos. 130r. y s.; vers. cast. IV fo. X: "Potrebbe tal volta occorere all'Architetto di fabricar presao un monte: ove, per assicurarsi dal detto monte, che per le acque, che di continuo dalle pioggie corrono all'ingiù, conducono ancora il terreno alle parti piu basse; bisogna appoggiarsi a tal monte con simile edificio, per il quale non pur si assicuraria da tal sospetto: ma faria grande ornamento alla sua fabrica". El edificio que se presenta es un muro de contención con arcos, formando profundos nichos al modo antiguo; y continúa el tratadista: "e di simile invention si accomodò Rafael da Urbino a monte Mario poco sopra Roma, alla vigna di Clemente settimo da lui principiata nel Cardinalato. Girolamo Genga, al colle imperiale fuor di Pesaro poco discosto ad un bellissimo edificio per commodo del suo padrone, di tale invention si servì per sostegno di una conserva d'acque, pur appoggiato a un monte: ma di opera lateritia molto delicata". También la villa Imperial serà objeto de estudio en el próximo capítulo.
40. Brillan en cambio por su ausencia las referencias a las villas florentinas, quizás por desconocimiento, o porque las más notables de ellas, como Poggio a Caiano, habían quedado superadas por las realizaciones romanas.
41. VII fos. 160 y ss., 164 y s., y 174 y s. Están incluidas en la serie en que aparecen también, entre otras de distinto carácter, las casas en sitio fuera de escuadra antes citadas, de la cual son las propuestas décima, undécima y decimoquinta.
42. "La situatione della casa sarà, ch'ella non sia sù la cima del monte, nè anche nel piano della valle: ma sia collocata nel mezzo fra il basso, e l'alto : cioè nella costa" (VII fo. 160). Esto se dice en la primera propuesta; en la última se aconseja lo mismo: "Haverà per accidente un cittadino un suo podere, parte nel piano, parte in costa, e parte sù la sommità del monte... Per mio sviso sarà bene, che cominci a fabricare à mezzo il sito fra'l monte, è'l piano..." (VII fo. 174).
43. Semejante al dibujado en IV fo. 131; vers. cast. IV fo. X, aunque éste fuera solo de una altura y en obra rústica (véase n. 39).

44. "...e se quivi, ò alquanto più basso non vi sarà fontana viva, sù la schena del monte si farà una conserva R. nella quale si ragunaranno tutte l'acque di quel monte:... delle quili l'Architetto se ne servirà grandemente: facendole passare per tutti li luoghi necessarij: e finalmente nel piano potrà farne una peschiera: e delle medesime acque ne adacquerà li giardini, ed ortaggi che saranno nella valetta" (VII fo. 160). Conservas de agua 'en la espalda del monte' se mencionan en las tres propuestas; en cambio es éste el único lugar en que se hace alusión a jardines, los cuales tampoco aparecen dibujados en ninguno de los casos.
45. Los contrafuertes que aparecen en planta en torno al patio no serían, a tenor de lo que se explica en el texto, sino la proyección de los modillones sobre los que apoya este corredor perimetral.
46. También en la villa Imperiale hay un patio por detrás del cuerpo principal de fábrica, con escaleras ocultas y terrazas por encima de él; pero si el edificio tiene dos alturas que se prolongan a ambos lados, el costado posterior del patio tiene solo una sobre la cual se instala, a la cota de la planta noble del palacete, una terraza ajardinada intermedia. Por otra parte, el edificio presenta por delante una altura más, debida a la caída del terreno, que es resuelta con un criptotóptico similar al dibujado por Serlio en el libro IV (véase n. 39).
47. Véase n. 1.
48. Tres de esas cuatro reglas habían quedado ya fijadas en el Belvedere; la posición de la casa será objeto a lo largo del siglo de muy diferentes propuestas. El proceso de formación del jardín escalonado es estudiado en el siguiente capítulo.
49. El libro VII, en el que aparecen la mayor parte de las contribuciones de Serlio, fue redactado con anterioridad a 1550, año de la venta del manuscrito a J. Strada, probablemente en los últimos años de la década anterior. Para esa fecha hacía doce que habían comenzado las obras de la villa de Castello junto a Florencia, y ocho las de los jardines Farnesio del Palatino en Roma; en 1549 diseña Tribolo el jardín del palacio Pitti, en 1550 comienzan los trabajos en la villa del cardenal d'Este -para quien construyera Serlio su residencia en Fontainebleau- en el Quirinal, y en 1551 los de la villa Giulia. Para 1575, fecha en que se publica el libro, están muy avanzadas las obras de la villa d'Este en Tívoli, la villa Lante en Bagnaia y la de Francisco I de Médicis en Pratolino, que dejan obsoletos los contenidos del tratado a este respecto.
50. Andrea Palladio: 'I quattro libri dell'Architettura', Venecia, 1570; ed. facsimil: Ulrico Hoepli, Milán, 1976. Existen dos ediciones de la obra traducida al castellano, aunque ninguna comprende todos los libros. Una es la de Francisco de Praves (Juan Lasso, Valladolid, 1625), primera versión de Palladio a lengua extranjera, que comprendía inicialmente solo el libro I. Identificado el manuscrito del li-

bro III, se ha realizado una ed. facsímil de ambos bajo el título: 'Libros I y III de A. Palladio', Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid y Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León, Valladolid, 1986, con un estudio introductorio de Javier Ribera. La otra es la de Joseph Francisco Ortiz y Sanz, basada según él mismo dice en la trilingüe de James Leoní (Londres, 1715), y que a pesar de llevar el título de: 'Los quatro libros de Arquitectura', (Imprenta Real, Madrid, 1797), comprende solo los dos primeros; ed. facsímil: Alta Fulla, Barcelona, 1987. Dado que los contenidos que han de ser objeto de estudio a continuación se encuentran en su casi totalidad en el libro II y en muy pequeña parte en el III, se citarán en el texto las versiones en castellano de Ortiz y de Praves respectivamente, indicándose en nota libro y capítulo correspondientes, que coinciden con los de la versión original, y añadiendo el texto en italiano solo cuando se considere conveniente.

51. Praves III.XXI fo. 46, fos. 44 y s. en la ed. italiana. Y añade al final del párrafo: "Desta suerte de edificios tomaron el ejemplo los Emperadores Romanos que ordenaron las termas para aplacer y contentar al pueblo por ser lugares adonde los hombres andavan a holgar-se y lavarse de las cuales en los libros que se siguieren placiendo al señor tratare dellas". Nada se dice, sin embargo, de las mismas en el libro IV, dedicado a los templos antiguos -junto a los cuales se introduce el templete de San Pietro in Montorio de Bramante-, aunque se produzcan en él algunos errores de identificación, como el del ninfeo del jardín de Licinio, conocido como templo de Minerva Médica, que Palladio identifica con el nombre vulgar de 'la Galluce'. Tampoco se dice nada en el tratado de los pórticos, bien fueran exentos o añadidos a la parte posterior de los teatros, ni de éstos mismos.
52. Ortiz II.IV fo. 50; ed. it. fo. 24. Todas las citas a partir de ésta se toman de la traducción de Ortiz, salvo cuando se especifique lo contrario.
53. "Todavía construían otros, diversos en forma ó especie, llamados 'Cizicenos', los cuales servían para lo mismo que los nombrados" (II.VII fo. 52; ed. it. fo. 33). Los salones Cizicenos daban también a jardines según Vitrubio (VI.VI.25).
54. "Al un cabo está la cocina, los hornos, gallineros, cobertizo para leña, lavaderos y una muy hermosa huerta", dice Ortiz (II.VI fo. 51; ed. it. fo. 29).
55. II.XI fos. 54 y s.; ed. it. fo. 43. Tampoco lo hacía Vitrubio (VI.X) a pesar de que en ellas se encontraban los salones Cizicenos (véase nota 48 del capítulo anterior).
56. "...por tanto deberá el Arquitecto advertir en ellas lo que Vitruvio dice en sus Libros primero y sexto, á saber, que para grandes Señores, especialmente los de la República, corresponden casas con galerías

y salas espaciosas con buenos ornatos" (II.I fo. 43; ed. it. fo. 3). Véase Vitrubio VI.VIII.32.

57. II.II fo. 44; ed. it. fo. 4. Y se añade: "A esta misma parte estarán tambien los estudios ó bibliotecas, porque su uso es mas en la mañana que en otro tiempo del día".
58. II.III fo. 48; ed. it. fo. 16. "Il Giardino che si trova avanti che si entri nella stalle -dice el texto original-; è molto maggiore di quel ch'egli è segnato: ma si ha fatto così picciolo perche altramente il foglio non faria stato capace di esse stalle, e così di tutte le parti". Este aviso, oportuno en la primera edición, carece de sentido en la de Ortíz, donde habiendo colocado el alzado a un lado, puede de la planta dibujarse en toda la altura del folio, y el jardín representarse por entero (véase lám. II.XI).
59. Sin embargo Ortíz incluye un diseño del jardín, probablemente tomado de la edición de Leoni.
60. Es interesante notar la duda que asalta al tratadista a la hora de clasificar la Rotonda, que no aparece entre las casas de campo, sino entre las casas urbanas: "Este Caballero eclesiástico [Monseñor Paulo Almerico]... se retiró para su quietud y recreo á una granja suya suburbana, distante de la ciudad doscientos pasos... No la he puesto entre las casas de campo á causa de la cercanía de la ciudad en que se halla, y tanto que se puede decir está en ella" (II.III fo. 48; ed. it. fo. 18). En la edición italiana ni siquiera se habla de granja -esto es, villa- suburbana, sino simplemente de 'un suburbano': "...si ridusse ad un suo suburbano in monte, lungi dalla Città meno di un quarto di miglio...: la quale non mi è parso mettere tra le fabbriche di Villa per la vicinanza ch'ella ha con la Città, onde si può dire che sia nella Città istessa". Palladio no diferencia entre casas urbanas y casas de campo, como hace Ortíz, sino entre 'case della Città' y 'case di Villa', empleando este término para referirse solamente a las villas campestres.
61. Ibíd.
62. "El parage es bellissimo por estar sobre una colina bañada de un agradable riachuelo, y en medio de una dilatada llanura; y ademas pasa por alli un camino muy frecuentado... Y porque las quatro fachadas gozan de vistas deliciosas, hay en cada una de ellas su galeria de Orden Corintio" (II.XV fo. 63; ed. it. fo. 60).
63. Las tres en II.XV fo. 65; ed. it. fos. 64, 65 y 66 respectivamente.
64. Ambas en II.XIV fos. 59 y 61 y s.; ed. it. fos. 49 y 55 respectivamente, bajo el epígrafe de 'Diseños de granjas ('case di Villa') para Señores Venecianos'. En la villa Emo traduce Ortíz por 'huerta' el término 'giardino' empleado por Palladio (véase n. 95).

65. Ambas en el capítulo titulado 'Diseños de casas de campo para varios Señores de Terra-Ferma' (II.XV fos. 62 y s. y 64; ed. it. fos. 58 y 63).
66. En el capítulo final titulado 'De algunos diseños en sitios obligados' (II.XVII fo. 69; ed. it. fos. 76 y 78, numerado equivocadamente como 66). La villa de Giambattista dalla Torre, habitualmente conocida como 'palacio', parece más bien por sus dimensiones, la aparición de huecos en las cuatro caras y su ubicación, un 'suburbano' como la Rotonda. En todo caso, a tenor de las palabras del tratadista, el edificio no llegó a construirse.
67. II.XV fo. 65; ed. it. fo. 66. Sigue el tratadista: "Este sitio fue por su amenidad las delicias de los Señores de la Escala, y por algunos vestigios que aun duran, se reconoce que hasta en tiempo de los Romanos antiguos fue no poco estimado". En la planta se dibujan también dos fuentes circulares en el centro de sendos patios dispuestos en sucesión sobre el eje principal. Asimismo, en la villa Godi (ed. it. fo. 65) aparece una fuente exenta sobre una plataforma semicircular en la parte posterior del edificio.
68. Véase el cap. anterior.
69. II.XII fos. 55 y s.; ed. it. fo. 45.
70. Ibíd.
71. "No hallandonos aqui -argumenta el tratadista- en sitio obligado, como suele suceder en las ciudades á causa de los edificios cercanos, es oficio del Arquitecto sabio investigar cuidadosamente el lugar mas cómodo y sano, puesto que por lo regular estamos en estas granjas en los mayores calores del estío, en cuya estacion aun en los sitios mas sanos se debilitan y enferman nuestros cuerpos" (II.XII fo. 56; ed. it. fo. 45).
72. Ibíd. Dice el original italiano: "Primieramente adunque eleggerassi luogo quanto sia possibile commodo alle possessioni, e nel mezo di quelle: accioche il padrone senza molta fatica possa scoprire, e meglioare i suoi luoghi d'intorno, e i frutti di quelli possano acconciamente alla casa dominicale esser dal lavoratore portati. Se si potrà fabricare sopra il fiume; sarà cosa molto commoda, e bella: percioche e le entrate con poca spesa in ogni tempo si potranno nella Città condurre con le barche, e servirà a gli usi della casa, e de gli animali, oltra che apporterà molto fresco la Estate, e farà bellissima vista, e con grandissima utilità, ed ornamento si potranno adacquare le possessioni, i Giardini, e i Bruoli, che sono l'anima, e diporto della Villa".
73. "Pero no habiendo rio capaz de barcos, procuraremos edificar la casa de campo cerca de otras aguas vivas y corrientes, alejandonos lo mas que podamos de las muertas y encharcadas, porque corrompen el ayre.

Podremos evitar con facilidad este inconveniente construyendo en parages elevados y alegres, esto es, donde los ayres se muden y renueven de continuo, y la tierra esté libre de humedades y malos vapores por el declive propio" (ibíd.). Siguen los criterios sobre la bondad de las aguas y los aires.

74. II.XII fo. 57; ed. it. fo. 45. Alberti subraya, en cambio, a este respecto, la necesaria dignidad del edificio (véase n. 94 del cap. anterior).
75. II.XII fo. 57; ed. it. fo. 46. Concluye el párrafo citando al mismo tiempo a Vitrubio y a Alberti en los siguientes términos: "En una palabra, las mismas precauciones debemos tomar para fundar una quinta que para una ciudad; pues esta no es otra cosa que una casa grande, y aquella una ciudad corta" (véase n. 96 del primer cap.).
76. II.XIII fo. 57; ed. it. fo. 46.
77. "El quarto para el dueño debe construirse con respecto á la familia que necesita y á su estado, y toda la obra será por el estilo de las casas urbanas, segun las describimos arriba" (ibíd.). La versión italiana es aún más expeditiva: "L'habitatione del padrone deve esser fatta, havendo risguardo alla sua famiglia, e conditione, e si fà come si usa nelle Città, e ne habbiamo di sopra trattato".
78. Ibíd. La redacción original es más clara: "...e in modo congiunti alla casa del padrone, che in ogni luogo si possa andare al coperto: acciò che nè le pioggie, nè gli ardenti Soli della State li siano di noia nell andare à vedere i negotij suoi...: oltra che questi portici apportano molto ornamento".
79. "Pero como las casas de las granjas sean unas en que habiten los nobles y otras en que los labradores y destas las unas parezcan ser hechas principalmente por el provecho y otras por ventura por recreacion" (V.XV fo. 148; ed. crit. págs. 404/405).
80. II.XVI fo. 66; ed. it. fo. 69. En ningún momento pasará, sin embargo, a ocuparse de Plinio.
81. Vitrubio VI.IX. No obstante, en la planta de la casa de villa de los antiguos dibuja Palladio unos cuadros de jardín a los lados de unos salones tetrástilos, cuadrados y salientes (véase n. 53 de este cap.).
82. Ibíd. Y continúa: "De esta forma sale la parte anterior mas alta que las otras; y ademas es muy cómoda para los escudos de armas de los dueños que se suelen colocar en medio de las fachadas". A renglón seguido justifica la aparición de ese elemento en su uso generalizado en los edificios públicos de los romanos, los cuales, en su opinión, "es muy verosimil tomasen la invencion y razon de los frontispicios, de los edificios privados, esto es, de las casas".

83. En la primera se dice: "Al un lado tiene el patio y otras piezas para el servicio del campo: al opuesto un jardín correspondiente al mismo patio, y detrás una huerta y estanque"; y en la segunda: "Un poco mas afuera hay al un cabo corral para las cosas del campo, al otro un jardín" (II.XV fos. 62 y s., y 64; ed. it. fos. 58 y 63).
84. En la Mocenigo se lee: "Mas adentro se halla el peristilo cercado de pórticos Jónicos. La altura de estos es quanto la de las columnas, un diámetro de columna menos. La misma anchura tienen las galerías y las piezas que caen á los jardines". La traducción de la segunda frase no es del todo correcta: "I portici sono larghi quanto è la lunghezza delle colonne, meno un diametro di colonna" (II.XVII fo. 69; ed. it. fo. 78). Leyendo estas palabras a la vista de la planta, se diría que están sugiriendo jardines en los patios que se encuentran a ambos lados del peristilo. Nada de ello se menciona, en cambio, en el texto de la villa Sarego. En las villas Zeno y Dalla Torre no hay ni en el texto ni en las plantas indicación alguna de la posición de los jardines.
85. La villa fue construida, como es bien conocido, para los hermanos Daniele y Marcantonio Barbaro, patriarca electo de Aquilea y comentador de Vitrubio el primero, embajador y artista aficionado el segundo, probablemente entre los años 1557-58. Sobre villa Barbaro y las villas de Palladio en general, véanse Giangiorgio Zorzi: 'Le ville e i teatri di Andrea Palladio', Neri Pozza, Vicenza, 1969, en particular las págs. 169 y ss.; y Lionello Puppi: 'Andrea Palladio', Electa, Milán, 1973, págs. 314 y ss. Una exposición sintética y muy sugerente sobre el mismo tema puede encontrarse en James S. Ackerman: 'Palladio' (1966), Xarait, Madrid, 1981, págs. 53 y ss. .
86. II.XIV fo. 60; ed. it. fo. 51. Dice el texto original: "Quella parte della fabbrica, che esce alquanto in fuori; ha due ordini di stanze, il piano di quelle di sopra è à pari del piano del cortile di dietro, ove è tagliata nel monte rincontro alla casa una fontana con infiniti ornamenti di stucco, e di pittura. Fa questa fonte un laghetto, che serve per peschiera: da questo luogo partitasi l'acqua scorre nella cucina, e dappoi irrigati i giardini, che sono dalla destra, e sinistra parte della strada, la quale pian piano ascendendo conduce alla fabbrica; fa due peschiere co i loro beveratori sopra la strada commune: d'onde partitasi; adacqua il Bruolo, il quale è grandissimo, e pieno di frutti eccellentissimi, e di diverse selvaticine". Y añade: "La facciata della casa del padrone hà quattro colonne di ordine Ionico: il capitello di quelle de gli angoli fa fronte da due parti: i quai capitelli come si facciano; porrò nel libro de i Tempij. Dall' una, e l'altra parte vi sono loggie, le quali nell'estremità hanno due colombari, e sotto quelle vi sono luoghi da fare i vini, e le stalle, egli altri luoghi per l'uso di Villa".
87. Error agravado en la edición de Ortíz y Sanz al dibujar nichos en su cara interior, en correspondencia con los del muro verdadero. La confusión queda subsanada en la planta de Bertotti Scamozzi, en la que,

en cambio, aparece un paso axial sobre el estanque ampliado en el centro (O. Bertotti Scamozzi: 'Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio', Vicenza, 1776-83, 4 vols.).

88. Serlio explica las casas construidas en pendiente combinando una sección con la planta (véase n. 41). Recuérdese, no obstante, que el libro VII de Serlio en el que aquéllas se encuentran no fue publicado hasta 1575, cinco años después de la edición del tratado de Palladio. Bertotti Scamozzi ofrece ya, junto a la planta y el alzado, una sección longitudinal; en la planta la estancia posterior no abre al patio, puesto que tras ella se representa la habitación subterránea que también aparece en la sección.
89. Con unas escaleras de tres lados a las que no corresponden puertas en los muros. Bertotti Scamozzi cambia esa disposición al sustituir la explanada semicircular por otra rectangular y dibujar delante del bloque central una plataforma con estanque ovalado y escalinata corrida.
90. A ese vial se tiene acceso desde una carretera aproximadamente perpendicular a él, que termina en el templete construido en 1580 por Palladio para Marcantonio Barbaro -muerto ya Daniele- sobre el modelo del Panteón, visitando el cual, según quiere la tradición, moriría el arquitecto (sobre el templete, véase L. Puppi: op. cit., págs. 433 y ss.).
91. Esos paisajes pintados traen a la memoria los mencionados por Vitruvio en las exedras, pórticos y sitios abiertos (VII.V.23; véase n. 48 del cap. anterior). En G. Zorzi: op. cit., págs. 175 y ss., puede verse una descripción de los frescos.
92. Terminada en 1934, según reza la inscripción de la cornisa posterior del edificio (G. Zorzi: op. cit., pág. 180).
93. Así lo sugieren tanto Lionello Puppi: 'The Villa Garden of the Veneto', en D. R. Coffin (ed.): 'The Italian Garden' cit., págs. 81 a 114 (véase sobre la villa Barbaro la pág. 102); como Margherita Azzi Visentini: 'L'Orto Botanico di Padova e il giardino del Rinascimento', Il Polifilo, Milán, 1984, que dedica a la villa Barbaro particularmente las págs. 181 a 208 del último capítulo.
94. En las consideraciones introductorias a lo que, según su clasificación, es el séptimo grupo de villas palladianas, esto es, las 'villas con pórticos laterales rectilíneos', dedica Zorzi todo un largo párrafo a la arquitectura de jardines (G. Zorzi: op. cit., págs. 161 y ss.). Este grupo comprende exclusivamente las villas Emo y Barbaro. Zorzi fecha la primera hacia 1556, es decir en los años inmediatamente anteriores a la construcción de la villa Barbaro; pero Puppi da una fecha bastante más tardía, hacia 1564 o 1567, lo que haría imposible la continuidad entre ambas que parece estar en la base de los argumentos del primero. Zorzi entiende la aparición de las villas Emo

y Barbaro, con su nueva organización de los espacios exteriores, como un salto cualitativo en el entendimiento por parte de Palladio del papel del jardín en la definición de la villa, teniendo en cuenta que da a las villas en las que el tratadista menciona algún jardín, fechas de proyecto o construcción anteriores a las de estas dos (Mocenigo h. 1546-47, Angaran 1548, Poiana 1550-54, Sarego h. 1551) con la única excepción de la Zeno (h. 1558-59). Pero según las fechas que da Puppi, solo dos de esas villas serían anteriores a la Barbaro: la Angaran (1548) y la Poiana (1548-49), teniendo las demás fechas más tardías: Mocenigo 1564-65, Zeno 1565, Sarego h. 1569, e incluso Dalla Torre posterior a 1561. Sobre villa Emo, G. Zorzi: op. cit., págs. 164 y ss.; y L. Puppi: op. cit., págs. 352 y s.

95. II.XIV fo. 62; ed. it. fo. 55. Palladio emplea el término 'giardino' donde Ortiz pone 'huerta': "Dietro a questa fabrica è un giardino quadro di ottanta campi Trivigiani: per mezo il quale corre un fiumicello, che rende il sito molto bello, e dilettevole". Zorzi (op. cit., pág. 163) cifra el 'campo trevigiano' en 5.600 m²., lo que daría al recinto una superficie total aproximada de 448.000 m²., extensión a todas luces excesiva para que estuviera totalmente ocupada por un jardín. Ortiz se muestra prudente, por tanto, al denominar huerta a ese recinto.
96. Es delante de la casa de villa, a un lado y a otro de la calzada central, donde hay actualmente unas amplias superficies de hierba, bordeadas por setos y con grupos de arbolado, de aspecto no muy distinto al que presentan las praderas delanteras de villa Barbaro. Jardines similares, se citen o no en el tratado, aparecen también en el presente en no pocas de las villas palladianas construidas, ya sea delante o detrás del edificio, o en ambas partes: así en las villas Godi en Lonedo, Poiana en Poiana Maggiore, Pisani en Montagnana, Cornaro en Piombino Dese, Badoer en Fratta Polesine y Foscari en Malcontenta di Mira, así como en el palacio Antonini en Udine. Por una parte su presencia actual no es prueba de su existencia —o de su existencia bajo la misma forma— en la época, como indica el caso de la villa Foscari que aparece en unos grabados de 1750 desprovista de jardines, al menos por la parte del canal. Por otra, en todo caso, estas praderas arboladas carecen de entidad suficiente para dar sentido a una comparación con los jardines de las villas romanas o florentinas coetáneas.
97. Véase n. 37.
98. Véanse G. Zorzi: op. cit., págs. 36 y 162; y sobre todo M. Azzi Visentini: op. cit., págs. 160 y ss.
99. Sobre los caracteres diferenciales del jardín véneto respecto al mucho más elaborado de tradición toscana, véase L. Puppi: art. cit., págs. 91 y 103 y s.
100. "Similmente vicino ad Asolo, castello del Trevisano, ha condotto una

molto comoda abitazione al reverendissimo signor Daniello Barbaro, eletto d'Aquilea, che ha scritto sopra Vitruvio, ed al clarissimo messer Marcantonio suo fratello, con tanto bell'ordine, che meglio e più non si può imaginare: e fra l'altre cose vi ha fatto una fontana molto simile a quella che fece fare papa Giulio in Roma alla sua Vigna Giulia, con ornamenti per tutto di stucchi e pitture, fatti da maestri eccellenti" ('Le opere di Giorgio Vasari', ed. de Gaetano Milanesi (1906), Sansoni, Florencia, 1973, 9 vols; vol. VII, pág. 530). La referencia a villa Barbaro se encuentra en un largo párrafo en el que Vasari enumera las obras del vicentino (págs. 527 y ss.), incluido en la vida de Jacopo Sansovino, y en el que, después de anunciar la próxima publicación del tratado -que aún tardaría cuatro años-, hace el elogio de su autor con las siguientes palabras: "...questa -la obra del tratado- basterà a farlo conoscere per quello eccellente architetto ch'egli è tenuto da chiunque vede l'opere sue bellissime: senza che essendo anco giovane ed attendendo continuamente agli studi dell'arte, si possono sperare ogni giorno di lui cose maggiori. Non tacerò che a tanta virtù ha congiunta una sì affabile e gentil natura, che lo rende appresso d'ognuno amabilissimo; onde ha meritato d'essere stato accettato nel numero degli Accademici del disegno fiorentini..." (pág. 531).

101. En 1541, probablemente durante el verano, en compañía de Trissino; en septiembre de 1545, con Trissino y Marco Thiene, regresando antes de febrero del año siguiente; después de marzo de 1546: en mayo de ese año recorre Tívoli, Palestrina (Praeneste) y Albano, y vuelve a Vicenza en julio del siguiente; entre noviembre y diciembre de 1549; y por último, de febrero a junio de 1554, en compañía de Daniele Barbaro y otros gentilhombres venecianos (véase la cronología aportada por L. Puppi: op. cit., págs. 441 y s.).
102. RIBA. X.18. El levantamiento se realiza a dos cotas simultáneas, de modo que incluye las habitaciones del basamento y la pesquera inferior junto a la parte construida del patio circular, el ándito y la logia en el nivel superior; esta última se hace simétrica añadiéndole una exedra en el costado que falta. Se adjunta además el alzado del muro de contención inferior, pero no hay dato alguno sobre el jardín reservado situado delante de la logia, ni sobre el muro de contención superior, ni mucho menos sobre los jardines exteriores (véase n. 108 del cap. 3).
103. Primera obra literaria de Palladio, 'Lantichita di Roma... raccolta brevemente' fue publicada en la misma Roma en 1554, con ocasión de su último viaje a la ciudad de los papas. Consiste, al parecer, en una breve enumeración, exenta de ilustraciones, de datos y noticias recogidos de diversos autores sobre los edificios antiguos, con la sola excepción como obra moderna del 'palacio del Papa y del Belvedere' (véase la bibliografía general elaborada por L. Puppi: op. cit., págs. 443 y ss.).
104. Construida entre los años 1551 y 1555 (véase n. 78 del cap. siguiente).

te).

105. Hasta el punto de que Daniele Barbaro le dedicaría las dos ediciones del Vitrubio preparadas por él ('I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitrubio', Venecia, 1556 y 1567). Ediciones en las que, como es sabido, había tenido la colaboración de Palladio no solo para las ilustraciones más importantes, sino también en la interpretación de los textos, según declara el mismo Barbaro.
106. Ya en la dedicatoria de la primera edición de su Vitrubio elogiaba Barbaro al cardenal de Ferrara por "le fabbriche regali che ella -su eminencia- fatte in Italia e in Francia", en clara alusión tanto a la Grand Ferrare de Fontainebleau (ver n. 12) como a la villa del Quirinal. Pero al reiterar la dedicatoria en la segunda, muestra además el electo de Aquilea no solo conocer la villa de Tívoli, por entonces en avanzado estado de construcción, sino tener una profunda percepción del significado último de la misma, cuando declara hacerlo de nuevo "per dare uno illustre testimonio delle magnifiche et eccellenti fabbriche che ella ha fatto et fa tuttavvia in diverse parti del mondo con meraviglia degli huomini, delle quali opere io ne haveva veduto alcune prima che io le dedicassi il Vitruvio, alcune ho veduto dappoi, et sono quelle che con tanta splendidezza ella ha fatto in Roma et a Tivoli, nelle quali -continúa- la natura conviene confessare di essere stata superata dall'arte et dalla splendidezza dell'animo suo, come che in uno instante siano nati i giardini et cresciute le selve, et gli alberi pieni di soavissimi frutti in una notte ritrovati, anzi dalle valli usciti i monti et nei monti di durissime rocche fatti i lettia i fiumi, et aperte le pietre per dar luogo alle acque, et allagato il secco terreno, et irrigato di fonti et di rivi correnti, et di peschiere rarissime, delle quali cose hanno fatto honorato giudicio huomini più intelligenti di me" (citado en G. Zorzi: op. cit., pág. 170; y M. Azzi Visentini: op. cit., págs. 216 y s.). Sobre estos contactos de Palladio, por sí mismo o a través de Barbaro, con las villas romanas de la época, véanse igualmente las págs. 162 del primero y 171 y ss., y 215 y ss. de la segunda; así como L. Puppi: art. cit., pág. 105. La villa Giulia será estudiada, como el Belvedere y la villa Madama, en el capítulo 3; la villa d'Este en Tívoli en el capítulo 4 y la del Quirinal en el capítulo 6.
107. M. Azzi Visentini argumenta la posibilidad de que fuera el propio Daniele Barbaro el verdadero autor de la invención de la villa en Maser, correspondiendo a Palladio más bien el papel de "coordinatore di una serie eterogenea di idee" (op. cit., pág. 184). En realidad, la mayor parte del último capítulo de su libro -que titula precisamente 'Daniele Barbaro e il giardino del Rinascimento'- gira alrededor de esta hipótesis, que fundamenta no solo en la posible autoría del 'Orto Botanico' de Padua -al que dedica los capítulos anteriores- fundado en 1545, y en la posterior intervención en el palacio Trevisan de Murano (1554-57), sino en su autoridad en materia arquitectónica, afirmada por los comentarios al Vitrubio, y en especial en el reiterado interés manifestado por el patriarca electo de Aquilea en el problema

de la residencia privada y por las villas romanas contemporáneas en particular -los acercamientos de Palladio a los jardines vénetos y a las villas romanas antes mencionados, son vistos en todo momento a través de, o al menos en coincidencia con, el noble veneciano-, así como en la probable intervención de Marcantonio Barbaro en la decoración escultórica del frontón y del ninfeo, que habría sobrepasado las intenciones del arquitecto, y en un pretendido carácter ecléctico de la villa que sería resultado de una participación demasiado directa de los propietarios. Esa hipótesis se torna, para la autora, certeza en lo que respecta al ninfeo: "Sulla soluzione scelta per il versante della villa rivolto verso nord sembra non ci siano dubbi: si tratta di un'invenzione di Daniele Barbaro, che si è forse avvalso, anche in questo caso, della consulenza di qualche architetto attivo a Roma (e accanto al nome dell'archeologo Pirro Ligorio si potrebbe avanzare quello di Bartolomeo Ammannati)" (op. cit., pág. 185), aduciendo para ello lo absolutamente excepcional de tal solución en la producción palladiana y su proximidad, en cambio, a los modelos romanos. Sin embargo, una tal imposición del comitente se contradice de plano con la atención dedicada por el arquitecto precisamente a esa parte de la villa en la descripción del tratado; si la misma hubiera sido realizada sin su intervención, Palladio debería haberse mostrado más prudente, como lo es al no citar, en contra de su costumbre, a los autores de la decoración escultórica y pictórica de la villa.

Más precavido se muestra Puppi al constatar la imposibilidad de hablar de proyectos palladianos de jardines -ni siquiera de proyectos de otros autores para los jardines de sus villas durante el siglo XVI-, debido a la falta de documentos gráficos de los mismos, así como al sugerir que el jardín delantero de la villa Maser habría de ser considerado como una extensión del programa iconográfico desarrollado en las decoraciones interior y exterior, y sometido en cuanto tal a los deseos de sus propietarios, lo que no quita que el arquitecto pudiera ocuparse de la disposición general del mismo (L. Puppi: art. cit., págs. 99 y 102 respectivamente).

108. Una comparación entre la villa d'Este en Tívoli y la villa Barbaro en Maser es desarrollada por Ackerman, pero subrayando las diferencias en vez de los puntos de contacto, con el fin de ejemplificar las dos alternativas romana y véneta -o más específicamente palladiana- de la villa campestre (J. Ackerman: op. cit., págs. 53 y s.).
109. G. Zorzi: op. cit., págs. 202 y 209 y ss., y figs. 393 a 396. Se trata de los folios RIBA. XVI.19.b y RIBA. VIII.13 y VIII.13r. respectivamente.
110. "Pues que la summa e yncrehible Humanidad por la qual V A, me favorecio en levantarme con un raro testimonio, de evidencia sobre mis merecimientos, quando me mando llamar en el piamonte..." (Praves III. fo. 5; ed. it. fo. 3). El viaje de Palladio a Piamonte y Provenza entre junio y octubre de 1566, debió ser preparado durante la estancia del duque de Saboya en Vicenza en el mismo junio de 1566, a la vuelta de su viaje a Augusta. Los trabajos del Parque Real en Viboccone fueron

iniciados en 1568. Diversas intervenciones debieron tener lugar en las siguientes décadas, en particular la de Ascanio Vitozzi, llamado a Turín en 1584 por Carlos Emanuel I, sucesor de Emanuel Filiberto, que resultaría probablemente decisiva para su configuración. Entre 1605 y 1629, bajo el mismo duque, se realizaron nuevos trabajos posiblemente destinados a completar el edificio principal, cuya última ampliación debió ser efectuada hacia 1640.

111. El Parque Real resultó destruido en el asedio a Turín de 1706. El grabado está fechado en Amsterdam, en 1682; al parecer hay otro grabado firmado por Andiberti y fechado en 1711.
112. L. Puppi (op. cit., págs. 379 y s.), después de recordar que la atribución de esos dibujos a Palladio, aunque probable, no es evidente, dice no ver relación entre ellos y lo que se conoce del parque, y entiende la planta del edificio más bien en el contexto de la investigación que sobre la villa de planta central llevó a cabo Palladio en los años 1555-60, y los otros dos dibujos como levantamientos o interpretaciones de levantamientos: de hecho, el del arco de triunfo aparece más tarde como un posible estudio para el arco 'delle Scalette' en Vicenza (fig. 596). Teniendo en cuenta, no obstante, que la 'llamada' del ya célebre arquitecto a Turín debería lógicamente responder a la voluntad de que llevara a efecto algún proyecto, se muestra dispuesto a aceptar como hipótesis de trabajo que el folio RIBA. VIII.13r. formara parte de un proyecto de sistematización del parque, pero solo como una propuesta rechazada que habría permanecido inoperante.
113. Vincenzo Scamozzi: 'L'Idea della Architettura universale', Venecia, 1615; ed. facsímil: Arnaldo Forni, Sala Bolognese, 1982, 2 vols. De los diez libros divididos en dos partes que comprendía el plan del autor, solo fueron publicados seis: los libros I a III de la primera parte y VI a VIII de la segunda, muriendo Scamozzi al año siguiente de la primera edición (véase J. Schlosser: op. cit., págs. 356 y s., y 362 y s.). No hay hasta la fecha versión castellana del tratado, por lo que, como en otras ocasiones, las citas en el texto se harán traduciéndolas, y transcribiendo en nota el original italiano, e indicando libro, capítulo y folio correspondientes.
114. "I Giardini quanto più sono grandi, e spaciosi rendono maggior onorevolezza alla Casa; e massime se vi sono fonti d'acque vive, e pergolati, ò spaliere di Lauri silvestri, e di Mortelle, e d'altre sorti di piante ben compartite; e in capo ad essi belle Cedrare" (III.XXIII fo. 325). El encabezamiento del libro III anuncia exhaustivamente sus contenidos: "Ove si discorre del fabricar bene, e lodevolmente, e de' Generi, aspetti, e forme degli edificij privati: la Magnificenza de quelli de gli antichi Greci, e Romani, e de'Siti, e forme de Palazzi de'principali Signori, e per ogni stato di persone; in varie Provincie, e Città d'Italia, come altrove, e quelli ordinati dall'Autore. Poi delle fabriche suburbane, e di Villa, tanto antiche, quanto à tempi nostri, e l'uso delle loro parti: così delle strade, Corti, Bruoli

Giardini, Peschiere, e simiglianti cose, e del ritrovar, e condur l' Acque, e far Fontane, e altre delitie, e le Machine, e Stromenti per inalciar l'Acque".

115. "...affine di saperle disporre, e servirsi di esse in tali bisogni; come parte, che aspetta all'Architetto, lasciando poi la cura, e il governo a buoni Agricoltori" (III.XXIII fo. 327).
116. I.XIX fo. 60; también en I.XVII fo. 55 se citan los "Palagi, ed Horti pensili di Babilonia" como una de las mayores obras de la antigüedad pregregia.
117. III.XXII fo. 324; donde dice: "Intorno à gli Horti, e Giardini è da avvertire di non trapassare i termini della modestia, ed eccedere nella spesa; come riferisce Strabone, avvenisce à Semiramide di que'suoi famosissimi Horti pensili edificati à canto, ò sopra al Fiume Eufra-te in Babilonia, di forma quadrata, larghi per ogni verso quattro Giu-geri: sostenuti da volte; le quali erano erette da Pilastroni di pie-tre cotte, e murate con Bitume, e con mura altissime, e grossissime' all'intorno: i quai Pilastroni, secondo noi erano vuoti nel mezo, e riempiti di terreno sino in cima, e compartiti; in modo, che v'erano piantati grandissimi alberi, i quali ricevevano nutrimento dal piano della terra". Esta pretensión de modestia se contradice con su aseve-ración sobre la directa relación entre el tamaño y la espaciosidad de los jardines y el honor que hacen a la casa (n. 114).
118. "Fra tutte le altre cose -comienza-, fù, come raccontano gli Scritto-ri antichi, ammirando il Palazzo di Nerone Imperatore; e per grandez-za, perche teneva più d'un miglio di paese; e per l'entrata, ove capi-va un colosso alto cento e dieci piedi Romani, come attesta Plinio, fatto da Zenodoro; e per le sale, frà le quali ne fù una versatile, dove giravano le sfere celesti, e si vedevano i Pianeti; e per la nu-merosità delle stanze, e di Bagni; e per li Portici, chiamati Miliari-ci, per la loro lunghezza; e per fonti, e per rivi, e per stagni, e per selve da cacciogioni, e per infinite altre cose mirabili: onde à ragione fù chiamata la casa Aurea" (I.XX fo. 62). A la 'sala versá-til' de la Domus Aurea se refiere también en III.XVIII fo. 304: "Ap-presso all'Imperator Nerone furono fatte Sale; che per le qualità de gli ornamenti, e molto più ancora per l'artificio mirabile delle Vol-te, che giravano in modo de'Cieli; onde ne prima ne dopò non furono mai fatte le maggiori, ò almeno le più nobili; in tanto, che da gli ornamenti di esse, il suo Palazzo fù chiamato Aureo, del quale ne par-laremo altrove". Sobre la Domus Aurea véase n. 38 del cap. 1.
119. La segunda mitad trata de la ciudad y las fortificaciones.
120. II.II fo. 102.
121. II.VI fo. 116. De Plinio el Joven, a quien llama Plinio Cecilio, men-ciona villas en el Tuscolano, el Tiburtino, el Prenestino, el Lauren-tino y el Lago de Garda. Este último debe ser una confusión por el

lago de Como, al que los romanos llamaban Laurio; la villa Toscana no estaba en Tusculum (proximidades de Frascati), sino en Tusci, muy al norte de Roma, como se dijo en su momento; las otras localizaciones no son mencionadas por Plinio en sus cartas. Véanse n. 54 y 64 del cap. 1; sobre otras villas de la antigüedad romana véase igualmente n. 29 del mismo capítulo.

122. "Noi habbiamo osservato, che tutti quelli, c'hanno fabricato con qual che lode, e massime fuori della Città hanno sempre procurato se è stato possibile di pigliar il sito della collina, e dove parimente vi hanno ritrovare acque nascenti, vive, le quali opinioni sono molto da lodare, e seguire, come fece il Rè Alfonso Primo d'Aragona, al poggio reale presso à Napoli, e altri Rè, e Principi di giudizio. Ma che più Papa Paolo Terzo à Frascati, dove fù l'antica Villa Lucullaria; Clemente Settimo presso à Monte Mario fuori di Roma, dove è il Palazzo col disegno di Giulio Romano, Giulio Terzo nella via Flaminia; poco fuori della porta del populo. Il Cardinale da Este à Tivoli; Farne se a Caprarola, quello di Gambara à Bagnaia: ambeduoi presso à Viterbo; ove sono sontuosissimi Palazzi, e Vigne, e Giardini, e Fonti di copiosissime Acque" (II.VI fo. 117). La alusión a Pablo III y Frascati debe referirse a la villa La Rufina, actualmente Falconieri, la más antigua de Frascati, de cuyas obras es testimonio una medalla acuñada por dicho papa en 1549. El término 'vigna' era usado con frecuencia en la Roma de la época en lugar del de 'villa', pero referido habitualmente a las infinitas de menor importancia, constituidas muchas veces por frutales y viñedos, que había en torno a la ciudad. Sobre este tema, véase David R. Coffin: 'The Villa in the Life of Renaissance Rome', Princeton University Press, Princeton (Nueva Jersey), 1979, págs. 16 y ss.
123. "...e quante sono le vigne hoggidì in Roma sù perque'Colli, con Palazzi, e condotte d'acque, come de Medici, di Ferrara, di Farnesi, di Mantova, e tante altre, che sarebbe cosa lunga à raccontarle. Non e'da lasciar à dietro per siti ameni, e dilettevoli il Poggio di Casa Medici, dieci miglia scosto da Fiorenza; e Pratolino, se non cinque miglia fatto dal gran Duca Francesco, i quai luoghi sono tutti in ameni poggi, con bellissime viste, de Colli, e Monti, e con Palazzi con comodissimi appartamenti; ove si ritrovano fonti d'abbondantissime acque vive, e scherzanti, in mille modi artificati: Giardini vaghi di fiori soavissimi, e Bruolli con piante nobilissime, che producono frutti saporitissimi, Peschiere ornatissime abbondanti de pesci, e artificiose uccelliere dentro alle quali son vi uccelli di varie sorti, ancora che stranieri; le quai cose tutte insieme rappresentano quasi tanti Paradisi terrestri; e perciò rendono meravigliosa contentezza à chi li vedono, e molto più à quelli, che si fermano à contemplarli; come habbiamo fatto noi più volte" (II.VI fos. 117 y s.). También en los alrededores de París y en otros lugares de Europa.
124. II.VI fo. 117.
125. "L'Architetto dee osservare particolarmente, che gli edifici più no-

bili, e di maggior importanza siano parimente collocati ne'luoghi eminenti, e rilevati, e per dir così in qualche bello aspetto; accioche; oltre à tanti comodi, che apportano, arecchino anco maggior grandezza e maesta; di modo, che venghino, come riguardati da ogn'uno" (II.VI fo. 118).

126. Véanse n. 92 y 94 del cap. 1.

127. "...e se così è certissimo noi potiamo affermare, che sia ottima cosa da lodare grandemente, che il sito per le fabbriche deliciose, si ellega, ò in collina, ovvero in luogo alquanto rilevato dalla Campagna commune; così per sanità, e per comodità come anco per bellezza; essendo che vediamo, che la natura fa questi luoghi quasi perche siano dinanzi à gl'occhi d'ogni uno, e gli antepone à tutti gli altri, di bellezza, di forma, e di amenità, e di bontà de'frutti, e de tutte l'altre cose" (II.VI fo. 119).

128. *Ibid.*

129. II.VII fos. 119 y s. También Palladio prevenía contra las inmediaciones de los montes por esta razón (véase n. 75).

130. Véase n. 124 del cap. 1. El triángulo era en cambio admitido por Francesco di Giorgio; véase n. 202 del mismo cap.

131. *Ibid.* Sin embargo junto al pentágono menciona también el hexágono, en flagrante contradicción con la consideración de éste como regular líneas más arriba.

132. "I generi degli edifici privati sono non pochi, e differenti l'uno dall'altro; perche, ò che si fan per habitare delitiosamente, e nobilmente: come fecero Crasso, e Lucullo, Cicerone, Plinio, e Cecilio (sic), e tanti altri, che fabricarono alla grande: ovvero per comodità, ò per starsene civilmente, ò per negotio, e per lo più queste s'intendono nella Città; mà alle volte si possono imitare queste cose ne'suburbani, e in villa; nelle quali vi sono poi i generi delle case per i lavoratori, e per l'entrate, e animali, e stromenti" (III.II fo. 222). Esta distinción de géneros se adelantaba ya en I.XVI fo. 54, al presentar las materias a que se destinan cada uno de los libros del tratado.

133. Véase n. 60.

134. "Gli edifici privati sono di più maniere: perche le case rurali in villa possono esser sodde, e robuste, per resistere alle percosse, e all'ingiurie del tempo: altre di maniera grave, come le case de' Cittadini, e quelle per negotio, e mercatura: e così parimente le suburbane, e in villa per habitare il padrone" (*ibid.*). Obsérvese la distinción entre 'case rurale in villa' y casas 'in villa per habitare il padrone'.

135. "...à principali della Città debbesi far le case grandi, e magnifiche con ampie entrate, e Sale, e c'habbino molti appartamenti di stanze l'una nell'altra, così per comodo dello stantiare, come per honorevolezza dipoter ricevere parenti, amici, e forastieri: onde siano Corti, Giardini, e altre delizie, e fatte nobilmente" (III.II fo. 223).
136. III.II fo. 224; también en III.VI fo. 240.
137. "...che la faccia, e aspetto principale dell'edificio: guardi verso mezo di: il che usarono anco gli Antichi, come cavamo da Vitruvio, così nelle case della Città. come in quelle della Villa" (III.II fo. 225).
138. III.II fos. 225 y s.
139. III.III fo. 226.
140. "...alla sinistra un Triclinio R. ò Cizueno, e questi prendono lume à Tramontana, e ad altre parti; ove erano Giardini con bei compartimenti, ed ombrose verdure ne mancavano certi Portici, e altri luoghi per comodità, e delicie della Casa" (III.III fo. 227); el apelativo 'Cizueno' seguramente sea una errata, puesto que en el fo. 231, donde vuelve a aludirse a su relación con los jardines, se utiliza el correcto de 'Ciziceno'.
141. "Di dietro à questa nobilissima Casa vi presupponiamo Giardini, e belle verdure, come cosa necessaria, e Vitruvio lo dice in parte, ove potevano esser luoghi da passeggiare al coperto, e scoperto, con Selvette, e Fonti, e simili delitie; si come, si comprende sino hoggidì ne gli Horti di Salustio, e nella Casa di Mecenate, e altre: perche queste così fatte Case si facevano alla larga, e fuori del frequente della Città" (III.IV fo. 233). Se trata en realidad de casas suburbanas (véase cap. 1); ya en el fo. anterior se hacía mención de la casa de Craso en el Palatino, con un jardín de lotos. De nuevo en III.V fos. 237 y s. se mencionan jardines a los que dan el triclinio de verano y la basílica privada.
142. III.VI fos. 241 y s.
143. "...ove è un'ampio Giardino con Corritori, che signorezza il Mare, e Fontane artificate, e Uccelline di grandissima spesa, e finalmente per una vigna ornata di pergolati, c'hà dietro alle spalle, e fu per la costa del monte; ove poco più là, e un'altro Palazzo fatto di nuovo" (III.VI fo. 242).
144. "Alcuni d'essi; benche nel habitato della Città, procurano di havere per loro delitia qualche Giardinetto con verdure tanto ben tenute, che paiono tappezzarie; si come alla large se li fanno ampij, e spaciosi, e con Fontane d'acque vive, e spruzzanti, e uccelliere, e questi, e quelli poi con spalliere di Lauri, Mortelle, e Gelsomini, e altre delicatezze" (ibíd.).

145. Ibíd.
146. III.VIII fo. 250. En España se ponen "vasi di Cedri, Aranci, e altre belle verdure" en los patios; también "Aranci, Cedri, Limoni, e altre verdeggianti piante" llenan los jardines traseros. En los franceses, que pueden estar no solo atrás, sino a los lados, no se hacen tales precisiones.
147. III.VII fos. 244 y 247 respectivamente.
148. III.VIII fos. 251 y s.
149. III.IX fos. 254 y s.
150. La explicación de esos proyectos ocupa los caps. III.X y III.XI.
151. Se trata de los caps. III.XII a XIV y III.XV a XVII respectivamente.
152. "Columella diceva, che la Villa Urbana, s'intende quella dove habita il Padrone mentre, che egli stà in Villa, e per diporto, e piacere; e però ella si dee edificare nobilmente, e alla grande, e quasi di bellezza, ed eleganza simile à quelle della Città" (III.XII fo. 266).
153. Ibíd. Sobre Augusto dice exactamente: "A questo proposito leggiamo, che il grande Augusto si diletto molto di andare fuori della Città, ne'suburbani di qualche liberto, e alle volte in Campania in quelle isolette, e scogli di Mare; ò presso alla Città di Lanuvio, e molte volte à Preneste, e à Tivoli dove ascoltava gli amici, e rendeva ragione nel Tempio d'Hercole, e talhor essendo convalescente di qualche indispositione, si trasferiva dentro di Roma ne'luoghi delitiosi di Mecenate suo tanto domestico, e familiare, e perche erano alla larga".
154. "La Casa de Villa secondo il parer nostro diletta, e conferisce molto più per stanza, che non fà quella della Città: forse perche si veggono i colli, e i monti, e le valli, e le campagne adornate di piante, e fronzuti alberi, e fiori, e frutti prodotti dalla Natura, con tanta varietà; i quali sono oggetti, che possono molto meglio contentare l'animo nostro; come effetti, che procedono da cause eterne, e all'incontro nella Città si rappresentano tutte le cose fatte con Arte, e magistero de gli huomini: onde vengono ad esser effetti di cause molto men nobili; e però à ragione non possono contentare noi stessi, e molto meno l'anima nostra" (ibíd.). Argumento que encuentra confirmación en III.XXIII fo. 325, cuando comenta Scamozzi que por el placer de los jardines y bosques dejaba Augusto el de las pinturas y estatuas.
155. Advierte además que no debe construirse en los confines de países y ciudades, por ser lugares especialmente turbulentos y peligrosos (III.XII fo. 270).

156. "Ma quando poi si ritrovasse un sito, il quale oltre alla strada frequente, e il fiume navigabile havesse anco la collina, o monte piacevole, allhora egli si potrebbe lodare, e antepore sopra à tutti gli altri" (ibíd.).
157. "...con gradi, ò con pendio alla Romana" (ibíd). Las escaleras a la romana vuelven a aparecer en III.XX fos. 315 y s.: "Le Scale alla Romana, ò che ascendono con un piano à pendio, e piacevole, e continovato, con i loro riposi; de'quali se ne veggono molte à Roma", y pone como ejemplo entre otras, las ovaladas del palacio Farnesio en Caprarola, añadiendo después: "overo si fanno con cordoni, e piani pendenti..., e queste habbino i loro gradi non meno larghi d'un piede, e mezo, ne più di due; cioè quanto un comodo vargo, naturale dell'huomo e l'altezza loro al più quattro oncie, e per lo meno tre".
158. "...la nel mezo si può molto bene vedere, e quelli che passano, e parimente gli Arbori, e verdure, e altre delitie delle corti, e di Giardini" (ibíd.). Véase n. 93 del cap. 1.
159. "Però cercaremo (per quanto s'estendono le forze nostre) di descriverla à parte à parte, e più ordinatamente di quello, che fece l'autore" (III.XII fo. 267). La descripción ocupa este folio y el siguiente; la reconstrucción gráfica en planta y sección está en el fo. 269.
160. Véase n. 70 del cap. 1.
161. "Alle case magnifice, e Palazzi principali: oltre alle comodità dell'habitare nobilmente, per Signori con tutta la loro servitù, e per le Officine, e stalle da cavalli, e altre conseguenze, si convengono Giardini, e Cedrare, e Gallerie, e luoghi da passeggio, e da giuocare per agilità del corpo: così al coperto come allo scoperto, e fonti d'acque vive, e Peschiere, e Parchi da animali, e altre cose per honesti trattenimenti, e anco per qualche delitie" (III.XIII fo. 271).
162. "Di dietro sia posto il Giardino compartito à quadri con belle piante, ed herbe, e fiori odoriferi, con alcune strade à lungo alle mura, le quali habbino l'ombre di verdure da poter passeggiare, e nel mezo vi sia qualche bella fonte d'acqua, che salga, e spruzzi ad alto: e là di capo del Giardino, che sarà l'aspetto di mezodì vi si potrà fare una Cedrara à spaliera, ò pergolato, che sarà l'ultima vista del Giardino, e più oltre potrà esser il Bruolo piantato de viti, e arbori fruttiferi, con qualche Peschiera" (ibíd.). Sobre el término 'bruolo' que podría traducirse por huerto de frutales o quizá por viña, véanse más abajo las n. 196 y 197.
163. III.XIII fo. 272.
164. Las descripciones y planos se encuentran en III.XIII fos. 272 y s. y III.XIV fos. 278 y s.

165. Esta lámina aparece anteriormente en el fo. 138, cap. II.XIII, en el que se trata, entre otras cosas, 'de la diversidad de luces'.
166. En III.XIII fos. 274 y s., y III.XIV fos. 276 y s. respectivamente.
167. En III.XIV fos. 280 y s.
168. El nombre procede de Caterina Cornaro que fue reina de Chipre, según dice el tratadista; el 'Parque de la Reina Cornara' reaparece en III.XXII fo. 324.
169. "Fra'tanti, che trattarono delle cose Rurali -se queja el tratadista- non habbiamo alcuno antico Autore, che puntualmente tocchi tutte le parti della Casa di Villa; e mostri come deono esser disposte, e ben conesse insieme più di Vitruvio, e à ragione certo; poiche è materia, che aspetta propriamente all'Architetto; mà però egli la trattò assai ristrettamente; come è suo costume. Laonde alcuni conoscendola per cosa molto necessaria si sono affaticati per volerla dare ad intendere; mà à parer de molti hanno formato una Casa molto differente; e però noi cercharemo di descriver à punto secondo il senso delle parole di Vitruvio, e altri Autori antichi, acciò si comprendi la sua forma, la quale molto bene si potrà addattare all'uso di nostri tempi" (III.XV fo. 283).
170. Ibíd. El concepto de 'villa urbana' aparece en III.XII fo. 266, donde dice: "Columella diceva, che la Villa Urbana, s'intende quella dove habita il Padrone mentre, che egli stà in Villa...".
171. La descripción va acompañada de una lámina con planta, alzado y sección (III.XV fos. 283 y ss.). El término 'viridiarium' era ya empleado por Alberto Magno como sinónimo de jardín de recreo, para diferenciarlo de huerto utilitario (véase n. 144 del cap. 1).
172. "Le case rurali all'uso de'nostri tempi" (III.XV fo. 285). Obsérvese el uso del término 'casa rural' para distinguir las edificaciones de labor de la 'casa del patrón'.
173. Véanse n. 161 y 163.
174. "Torna molto bene per risparmio della spesa, e comodo del Padrone il fabricare le corti, e le case per habitatione de gli huomini, e anco per i loro stromenti, e animali (come accenassimo altrove) à parte destra, e sinistra della casa suburbana, e in Villa ad uso del Padrone, e come braccia aperte ad un corpo compiuto, e perfetto, e massime à quelli, che deono haver maggior cura delle cose loro; sì perche l'unione di queste fabriche fa una bella vista, sì anco perche à tutte l'hore il Padrone può vedere tutte le cose sue" (ibíd.).
175. III.XV fo. 286.
176. Ibíd. Esta casa rural aislada de gran tamaño se explica después en

extenso en III.XVII fos. 298 y ss.

177. III.XVI fos. 288 y s.

178. III.XVI fos. 286 y ss.

179. "Di dietro à tutta la casa è la corte di buona grandezza, ridotta à quadri di bella verdura, e si potrebbe anco far Giardino" (III.XVI fo. 288). En medio de uno de esos cuadros aparece lo que podría ser un estanque circular; a un lado de la explanada delantera de la villa Contarini se dibuja también un doble círculo que quizá represente lo mismo, aunque igualmente podría ser una inacabada rosa de los vientos.

180. III.XVI fos. 292 y s., y 290 y s. respectivamente.

181. "Di dietro hà un bel Giardino con le strade intorno, e frà mezo, compartito in sei quadroni per piante delicate" (III.XVI fo. 292); de los cuales se ven en la planta cuatro, aunque incompletos. En la villa Badoer solo se ve el comienzo de los dos primeros.

182. Se trata de 'paseos descubiertos', ligeramente levantados, a los extremos de los pequeños jardines junto a la casa, que continúan después hasta los pórticos. El de la izquierda, orientado al sur, es de cítricos.

183. "...e più là tutto oltre è un Bruolo di buona grandezza, piantato di preciosi fruttari, e con bellissime strade all'intorno, e in croce: ornate di rosari, e spalliere di Viti per caminar all'ombra: verso il mezo è una Peschiera isolata, con un bel ridotto, e la sopra s'inalcia la Colombara" (ibíd.). Sorprende esta descripción relativamente precisa de un ámbito que no se dibuja en la planta, cuando no se hace en cambio descripción alguna de jardines que tenga extensión equivalente en las villas presentadas.

184. III.XVII fos. 294 y ss.

185. Además de estas logias, dice el tratadista haber hecho fuentes, pero no indica si en los naranjales o en los jardines (III.XVII fo. 295). Ni unas ni otras llegan a aparecer en la planta.

186. III.XXIII fos. 325 y ss. Su título es 'De' Giardini, e Cedrare, e loro forme, e compartimenti: e del piantare de gli Antichi, e à tempi nostri, e della natura d'alcune piante'.

187. "...perche nel tempo dell'Estate gran parte del giorno: stando al fresco nelle Loggie, ò nelle Sale, e Salotti, e anco nelle stanze, che riguardano à questa parte, si può godere la vista di quelle verdure;... e questo senza alcuna offesa, che potesse fare il Sole: e per potervi ad'un tratto andar il Padrone, e le donne à godere, e passeggiare senza far molto visggio, e fatica" (III.XXIII fo. 325). Esta

preferencia por el jardín posterior indica una concepción reservada del mismo que no concuerda demasiado con el papel que desempeña en otros lugares, como se verá en caps. posteriores.

188. Ibíd. Véase la n. 114.

189. "...perche se si vogliono ombrose, si possono coprire con verdure fatte in Volto, ovvero con spaliere molto alte di quà, e di là da'lati delle strade; nelle quali si potrà transitare di mattina, ò di sera secondo, che volta il Sole; e quelle co'pergolati possono servire quasi per tutto il giorno; mà si come il passeggiare all'ombra di verdure, lieva gli ardori del Sole; così fanno il luogo opaco, e una vista melanconica, e quelle cose, che vi si piantano non riescono così bene" (ibíd.).

190. Ibíd. El tratadista habla de lugares "che per loro natura siano posti nel basso, e ne'cavi, e come Fosse". Es difícil saber con exactitud a que sitios se está refiriendo, como no sea a los fosos que rodeaban ciertas casas fuertes, de los que alguno se conoce que estuvo ocupado por jardines; pero en tal caso, tratándose de recintos muy estrechos y visibles desde la casa, desde el borde exterior y desde los puentes de acceso, carecería de sentido la elevación de las calles. Sobre las influencias islámicas véase la n. 176 del cap. anterior.

191. III.XXIII fos. 325 y s. El término 'cedrara' se traduce literalmente por 'cidral', sitio poblado de cidros; pero dado que en estos cidrales hay, además de estos cítricos, naranjos y limoneros, se ha preferido el término más corriente de 'naranjal'. Como se verá a continuación, el carácter especializado de estos 'cedrare' es el mismo de las posteriores 'orangeries'.

192. "Non siano men larghe di XII. piedi, ne più di XVI: perche nelle minori vengono ristrette le piante, e anguste le strade, e nelle maggiori avviene molta spesa, e difficoltà nel fare i loro pergolati, e coprirle nel tempo del Verno" (III.XXIII fo. 326).

193. "Da capi delle Cedrare maggiori à Romano, à duoi Boschetti di Aranci facemmo fare due Loggie ornate di Nicchi, e di Fonti d'acque vive, e con Colonne isolate in fronte, e da'lati d'ordine Ionico con ornamenti, e Frontespici sopra di bellissima altezza, delle quali da certi pochi legnami principali, in poi nel tetto si leva il tutto nel tempo dell'Estate: e le piante vi regnano mirabilmente; perche l'aspetto, è à mezo di coperto da'Venti, e hà la tepidità del terreno alle spalle; oltre, che di Estate si possono facilmente adacquare" (ibíd.). Se trata evidentemente de invernaderos. Parecen ser éstos los mismos pórticos y fuentes de que habla el tratadista en la villa Cornaro en Poisuolo (véase n. 185); no se entiende, sin embargo, cual es la relación entre ésta y el lugar llamado Romano.

194. "Gli Horti deono più tosto esser comodi à quelli c'hanno cura delle officine della Casa, e della famiglia, e riposti là da un canto; che

in faccia, e sotto alla vista del Padrone, come i Giardini, che si fanno per sola recreatione, e bellezza: perche in essi si tengono gli herbaggi per uso della Casa...: oltre, che gli Horti non sono del continovo, e sempre mai in acconcio, e verdi, e belli da vedere" (III.XXII fo. 323).

195. III.XXII fo. 324. Es aquí donde se produce la descripción de los jardines colgantes de Babilonia como ejemplo de exceso e inmodestia (véase n. 117).

196. III.XXII fo. 324 y III.XXIII fos. 326 y s.

197. "I Bruolli si sogliono situare di dietro alle fabriche de'Padroni, e di là più oltre a'Giardini, e si lasciano à belle praterie, e con alberi di tutte le sorti de'più eccellentissimi frutti, che si possono havere messi per ordine: e si fanno grandi; e perciò alle volte si chiamano Parchi", y pone como ejemplo de ello el de la Reina, ya mencionado al presentar la villa Cornaro en Castelfranco (ver n. 168): "come quello della Regina Cornara presso ad'Asolo di Trevisana, tutto cinto di mura; ove sono ruscelli d'acque correnti, per irrigar hor quà, ed hor là, secondo il bisogno, con strade bellissime diritte, e ampie, che vanno al lungo, e al traverso" (III.XXIII fo. 324).

198. Ibíd.

199. III.XXIII fos. 326 y s. Las razones de orden constructivo que llevaban a rechazar como 'irregulares para los edificios' algunos de esos polígonos no parecen válidas en este caso; muy al contrario, la variedad de los ángulos de visión que tan artificiosas disposiciones producen resulta muy apreciable para el tratadista.

200. III.XXIII fo. 327. Vuelve en cambio a desaconsejar el álamo y en general los árboles de hoja caduca, como ya hiciera en II.VI fo. 120.

201. "Di queste piante si sogliono far Spalliere, Nicchi, Volte, Cube, Portici, Loggie, e simiglianti cose; le quali accrescono non poco ornamento alle strade, e a'Giardini, e simili delicie" (ibíd.).

202. III.XXIV fo. 328. Se les mencionaba en III.XVIII fo. 303, en donde además se hacía una distinción entre pórticos, formados por arcos sobre pilastras, y logias, cuyos vanos se apoyan en columnas.

203. "A Tivoli nella Vigna di Este (esempio delle cose delitiose, e belle) vi è un Cripto Portico sotterra, à lungo alcune stanze del primo piano del Palazzo, rincontro alle quali s'ergono diverse fontane, che rendono mormorio grandissimo" (ibíd.). También en III.XVIII fo. 304 se habla de criptopórticos, mencionando además los de la villa Doria en Génova.

204. III.XXII fos. 322 y s. De ellos se dan como ejemplo, entre otros, los que van desde Mantua al palacio del Te y los que hay en las afueras

de Sabbionetta.

205. III.XXIV fo. 329. Dice a este propósito: "...e Vitruvio describe il luogo da passeggiare dietro alla Scena, con i Portici all'intorno, e allo scoperto piantato d'alberi, e verdure; e parimente i Portici intorno alla Corte delle Palestre, e i Portici Stadiati a'lati de'Sisti, e i Sisti stessi non erano ad'altro effetto, che per far esercizio, e trattenersi così passeggiando, come dimostramo largamente nel quarto, e quinto libro"; esto es, en dos de los libros que no llegaron a publicarse. Ya en I.XVI fo. 54 anunciaba Scamozzi el estudio de los edificios públicos. entre ellos los teatros, las palestras de los griegos y los baños, para el cuarto libro.
206. III.XXIV fos. 329 y s. Menciona el tratadista algunos en el Vicentino y en Udine, y también la caída subterránea del río Aniene en Tívoli.
207. III.XXIV fo. 330.
208. Véase el cap. 4.
209. II.XVII fo. 301. Estas pajareras son designadas por lo general con el término de 'ragnaie' y utilizadas con frecuencia para la caza de aves, mientras el de 'uccelliere', usado por Scamozzi, suele emplearse para designar aposentos o pabellones con los huecos cerrados por rejillas en los que se exhiben pájaros ornamentales. También anota el autor el 'Viridario' en el que el emperador Tiberio tenía pavos, papagayos, gallinas africanas y griegas, y faisanes.
210. "Non meno di honorevolezza, che di comodità, e bellezza apportano le fontane, che si fanno per via di Loggie, e Portici, e Stanze, e Grotti Portici sotto, e sopra terra in volto, e selicate de' Ciottoli, e rinvestite, de Tuffi, e altre materie impetrite in varie forme dalla natura: e poi adornate quà, e là di Nicchij con Statue di pietra, e tallhor di metallo; le quali per via di Spilli gettino, e spruzzino le acque, come si ritrovano in molte Vigne di Roma, e ne'Giardini, e Palazzi di Genova" (III.XXVIII fo. 343). A las aguas dedica los capítulos XXV a XXX, que finalizan el tercer libro; pero es principalmente en el XXVIII donde se tratan los componentes acuáticos del jardín.
211. Aprovechando para hacer una breve descripción del mismo: "e al presente si è fatto di nostra inventione, ed ordine nel delizioso Giardino di Cà Contarini sopra la Brenta vicino à Strà; così per i semplici, e uccelliere, e peschiere di quà, e di là; come per una bellissima Loggia con Stanze, e là nel mezo un Grotto Portico di tuffi, e il tutto adornato di Nicchi, e Statue, che in varij modi spruzzano à tutte le parti, e con Scale, che ascendono di sopra in un Corritore, ove signoreggia tutta la Campagna, e vede sino a'Monti di Padova, Vicenza, e di Trevisana" (ibíd.). No parece que esta casa Contarini sea la de Loregia, en la que no se menciona jardín, ni tampoco la denominada sobre el Brenta entre Strà y el Dolo, en la que solo se alu-

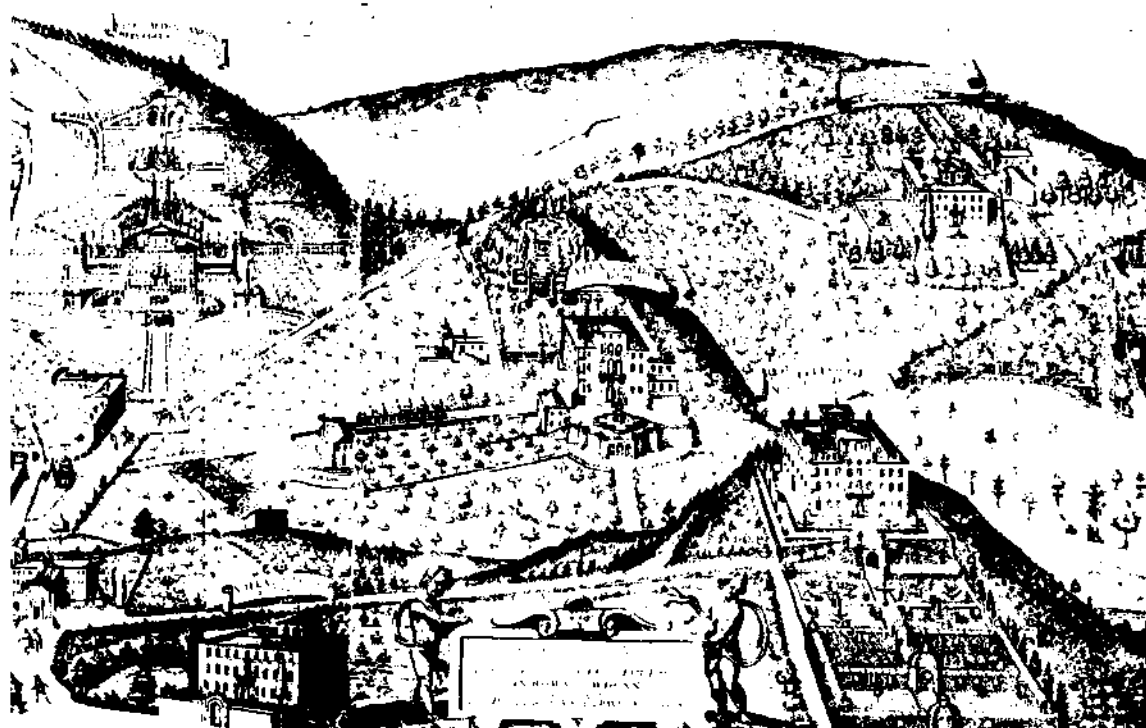
de a los jardincillos laterales (véanse n. 177 y 166 respectivamente). Es posible que se trate de la villa Contarini en Mira, junto al Brenta, citada en III.XVI fo. 292.

212. "...e sopra tutte Roma, dove non è Piazza, nè campo, nè strada principale, che non habbia una, ò due bellissime fontane; le quali furono principiate da Gregorio XIII e altre accresciute da Sisto V" (ibíd.).
213. "...e tante altre, che sono nelle vigne de'particolari, e à Tivoli, e à Caprarola, e à Bagnaia, e Prattolino, e tanti altri luoghi deliziosi per la copia dell'acque" (ibíd.).
214. III.XXVIII fos. 343 y s.: "Noi habbiamo in diversi luoghi, veduto con molto piacere cascate di acque, e nella valle di Belenzona paese di Suizzeri si veggono molte, e gran cadute à man sinistra come più ombrosa della montagna, e specialmente di rincontro à Gormie ne sono cinque situate, come à mezo alla Montagna, e l'una differente dall'altra, e tutte belle; dalle quali, come modelli fatti dalla Natura noi potiamo prender esempio per servirsene ne'Giardini, e altri luoghi deliziosi".
215. III.XXVIII fo. 344. Y advierte finalmente el tratadista: "Introducendo sempre la giocondità, e la vaghezza per alleggerire gl'animi de'riguardanti, cercar sempre di levar tutte le indecentie, e le lascivie, che potessero apportare".
216. Ibíd. También respecto a los ingenios hidráulicos se mencionan los de Tívoli, Caprarola, Bagnaia y Pratolino, villas que serán objeto de estudio en los caps. 4 y 5.
217. III.XXVIII fo. 345. Es interesante subrayar respecto a la figura oval cómo el cambio de gusto es apoyado con argumentos de orden práctico, aun si alguno resulta un tanto peregrino. Se explica asimismo como hacer las conservas de agua, aprovechando la ladera de alguna colina o, si el sitio es llano, construyéndolas en alto y resguardándolas del sol, pudiendo quedar incluidas en el edificio -ya Serlio presentaba algún ejemplo de integración (véase VII fos. 54 y s.), como también de conservas en colina (VII fos. 160 y s., y 164 y s.)-; y las neveras, huecos de forma circular hechos en el suelo y cubiertos con bóveda, donde se conservaba la nieve para su uso en tiempos de calor (III.XXIX fo. 349).
218. "Onde il Reverendissimo Cardinale d'Este havendo fatto quella sua nobilissima Vigna di Tivoli, con tante sontuose fabriche, e Giardini, e vi aggiunse poi tanti artifici per dar trattenimento virtuoso, à tanti belli intelletti, che tutto di capitavano in Roma. Perche si veggono cadute d'acque in forma di Diluvij, Laghi, Peschiere di varie sorti, e Fontane, e spruzzi da dovero, e da scherzo: pioggie minutissime per mezo delle quali si vede l'Arco Iríde, e si sentono suoni di stromenti Musicali di più sorti: movimenti di varie sorti d'animali, e statue, che in mille maniere versano acque: le quali cose apportano

grandissimo piacere a'riguardanti" (III.XXX fo. 350). El párrafo se encuentra en el capítulo final dedicado a las máquinas para levantar el agua, de las que se recuerdan la que servía en Roma a la villa Médicis junto a la Trinità dei Monti (véase cap. 6), y también la de Toledo, para subir el agua desde el Tajo, y la de Buda, que elevaba el agua del Danubio hasta los jardines del rey.

219. En el jardín de la casa Contarini la pieza principal parece ser una logia con gruta en el centro y escaleras que subían a un corredor superior, desde el que se dominaba toda la campiña. Se deduce de ello que esta pieza se encontraba adosada a un pliegue del terreno, pero no se especifica qué lugar ocupaba, ni por tanto el papel que desempeñaba en la composición del jardín. Desgraciadamente de esta villa no se presentan planos (véase n. 211).
220. Este ignorar el jardín planteando únicamente la casa de villa, sería uno de los factores que contribuirían a explicar la perfecta adaptación de la villa palladiana en el siglo XVIII al jardín paisajista inglés.

II EL JARDIN DE TERRAZAS



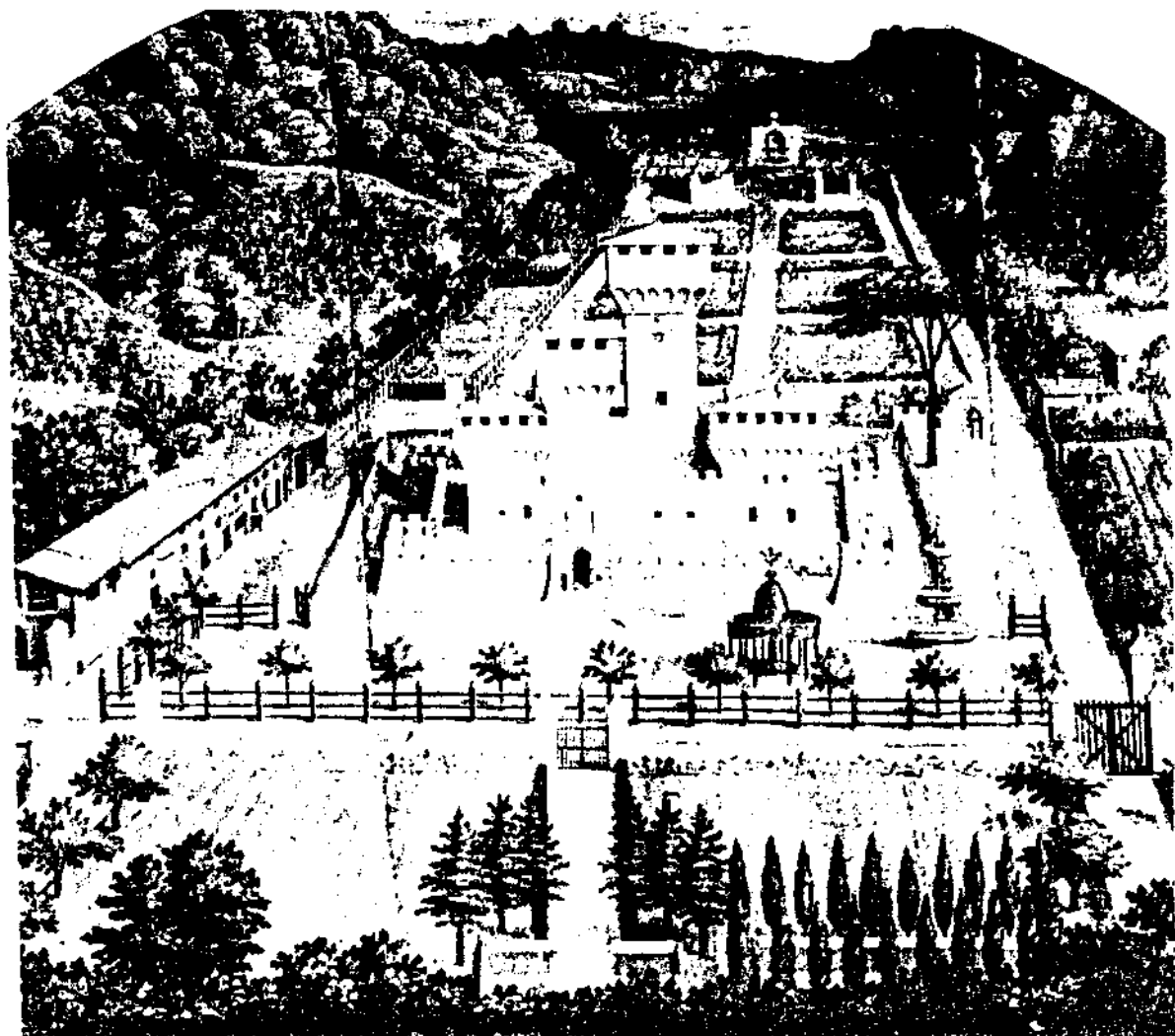
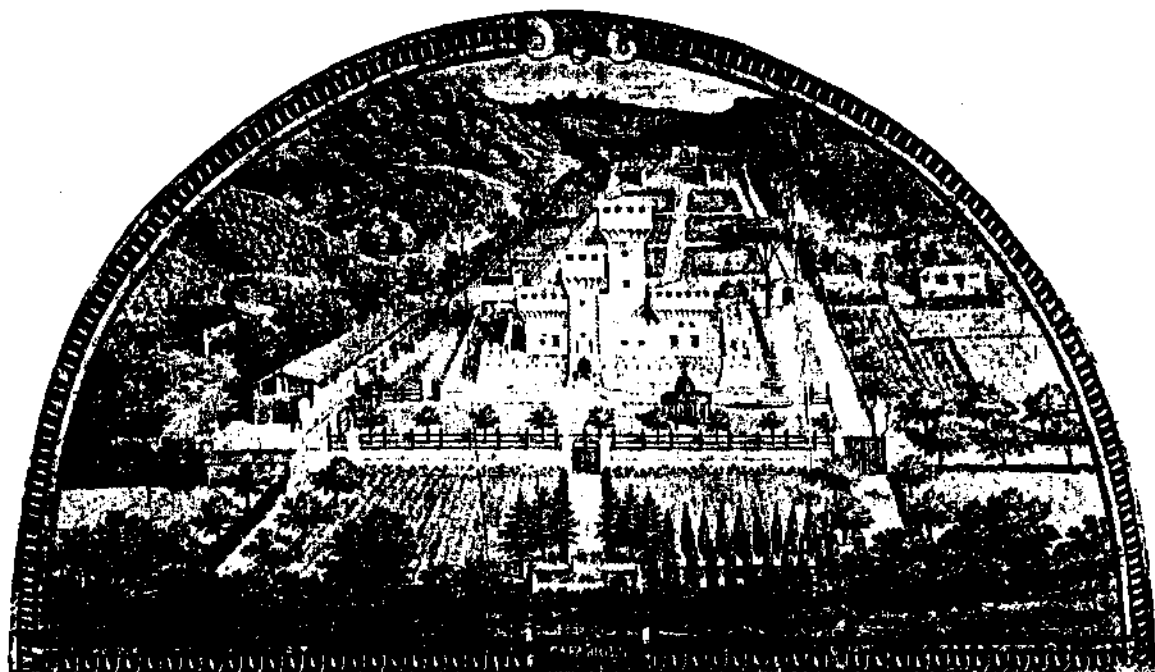
CAP. 3: LA FORMACION DE UN ESPACIO PERSPECTIVO

Gran número de villas debieron instalarse a lo largo del siglo XV en las armoniosas colinas que rodean la llanura extendida entre Florencia y Pistoia, más densamente agrupadas en las inmediaciones de la ciudad, a ambos lados del Arno y con vistas sobre ella, pero también hacia el norte por los caminos de Bolonia y Faenza, hacia el este por el de Arezzo siguiendo a contracorriente el curso del río, y hacia el sur en la región de Chianti (1). Las propiedades rurales de la burguesía urbana financiera y comercial y del patrimonio eclesiástico se combinaban en la campiña florentina ya desde el siglo anterior con las casas señoriales; esa mezcla se hizo más intensa desde que a comienzos del XV se instituyeron los nuevos sistemas de aparcería, y aún más cuando los capitales salvados de las bancarrotas noreuropeas de finales de siglo hubieron de reinvertirse en la adquisición de explotaciones agrícolas. Estas propiedades sirvieron en la época no solo para la producción de alimentos, sino como objeto de inversiones seguras y fuente de las materias primas necesarias para la industria textil y el comercio (2). Las casas señoriales, superfluas desde el punto de vista económico, pero indispensables para significar la posesión de dichos territorios, fueron convirtiéndose progresivamente en lugares de recreo, 'luoghi di delizie'; en villas inmersas en un paisaje delicado y nítido, subdividido en pequeños recintos cultivados con huertos, frutales y olivares, alternados con grupos de acebos y líneas de cipreses.

Las más interesantes quedaron ligadas a la familia Médicis, que durante doscientos cincuenta años fue conformando sobre el territorio toscano un sistema de dominio basado en la propiedad patrimonial de extensas fincas agrícolas y reservas de caza, simbolizado en la colección de lunetos que, para la sala principal de la villa de Artimino entendida como centro ideal de todo el sistema territorial de la estirpe, pintó el flamenco Giusto Utens entre 1599 y 1602 con la exacta representación a vista de pájaro de cada una de ellas (3).

3.1. El asentamiento de la villa en la ladera.

Es significativo que las primeras intervenciones de los Médicis en el campo toscano se produjeran en el Mugello, la región norteña un tanto alejada de Florencia de donde era oriunda la rama principal de la familia, y en la que el mismo Cosme vivió apartado, moviendo de lejos los hilos de la política florentina, hasta los acontecimientos de 1433-34 que, tras el exilio veneciano, culminaron con su regreso a la ciudad. En 1451 Cosme de Médicis, al tiempo de realizar algunas inversiones para ampliar antiguas propiedades familiares, encarga a Michelozzo di Bartolomeo la renovación de una vieja casa fuerte en Cafaggiolo. La villa domina una extensa finca que descende desde el pie de las colinas boscosas que la cierran a poniente hasta el río Sieve; el aspecto que presenta no deja lugar a dudas acerca de su carácter de refugio seguro para cuando los peligros de la no siempre estable coyuntura política florentina aconsejaran de nuevo un alejamiento temporal de la ciudad. La casa tiene cuatro torreones, dos de ellos muy elevados, con caminos de ronda en saledizo bajo los tejados, y está fortificada con un muro almenado con bastiones de esquina rodeado por un foso, formando un recinto aislado que podía abastecerse con los productos alimenticios de los campos inmediatos. Tras el recinto defensivo aparece en la restitución de Utens un jardín, dentro de un cercado más amplio bordeado por construcciones agrícolas y huertos (4). El jardín está com-



Figs. 152 y 153: Villa en Cafaggiolo: el luneto de Utens y detalle del mismo.

puesto por seis cuadros de hierba bordeados por setos sin podar, que se agrupan a los lados de un camino central; éste conduce hacia un emparrado de rústica construcción a base de pilares y poyetes que ocupa el fondo, abierto en el centro para dar espacio a una fuente albergada en un nicho que se ahueca en el lienzo, levantado en ese punto, del muro de cierre.

Se forma así a lo largo del jardín un eje perspectivo rematado por el nicho; pero aunque la directriz es perpendicular al plano frontal de la casa, la axialidad del jardín no encuentra correspondencia en un edificio asimétrico, cuya torre principal no está, además, en línea con el camino. En realidad, recinto fortificado y jardín están desplazados de modo que éste pueda tener acceso lateral independiente. Salvada esta circunstancia la distribución responde al mismo esquema que, mucho más elaborado, servirá de base años después al jardín de palacio dibujado por Francesco di Giorgio: una malla elemental de calles ortogonales desarrollada en una sola dirección e integrada por una calle principal y dos transversales, cuyos intervalos se ocupan con cuadros de vegetación, en cuyo eje se colocan elementos plásticos, y recogida al fondo por una pérgola.

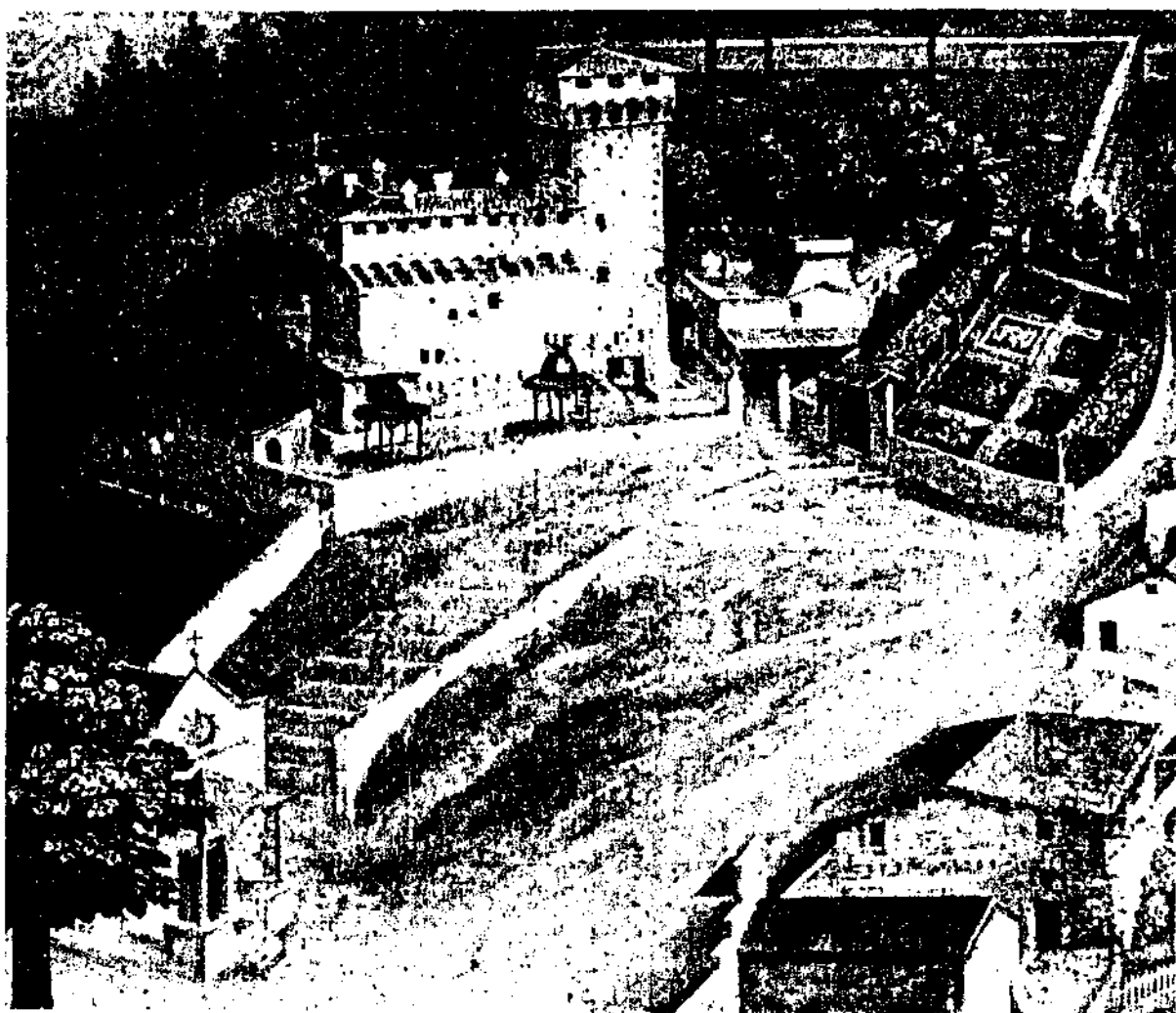
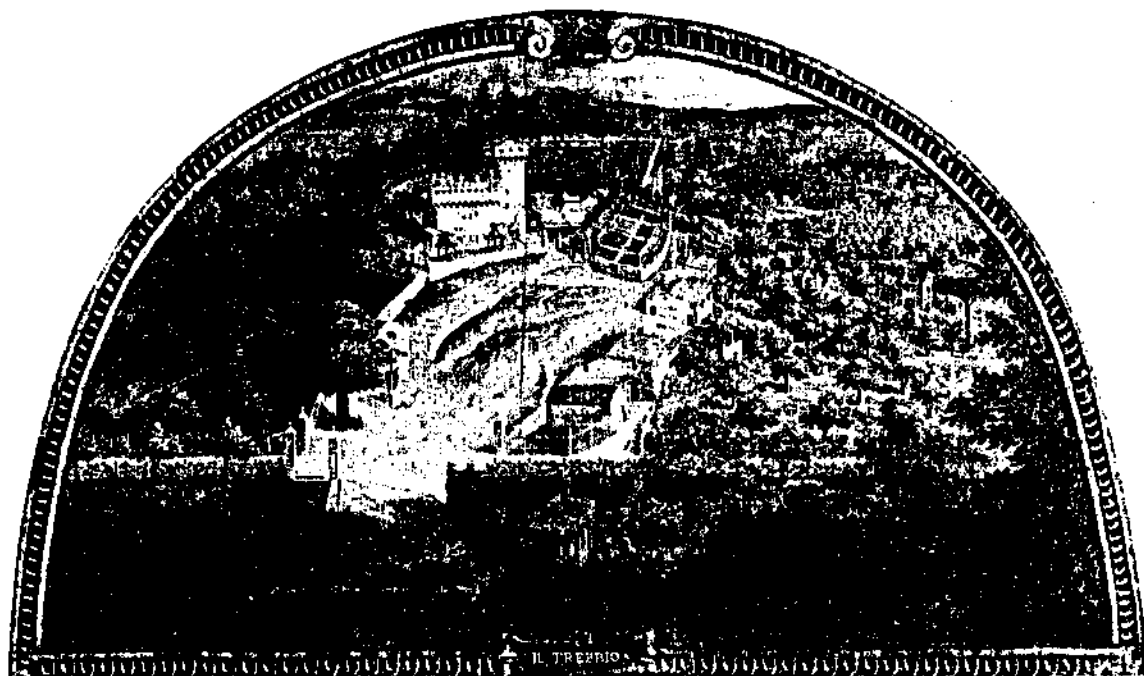
Sin embargo no son pocos los indicios de la cercanía de este jardín al modelo medieval: la falta de relación compositiva con el edificio, el muro que lo cerca por tres lados, la rusticidad de los materiales (tapias blanqueadas, pilares cuadrados, setos sin recortar), la semejanza de su disposición con la de un jardín de hierbas con sus plantales en paralelo transversales al camino, la inmediatez de los huertos y la presencia dominante de la casa -cuya analogía con un castillo parece voluntariamente subrayada- que imprime su propio carácter al jardín. Pero delante del edificio hay, además, un prado despejado cercado tan solo por una leve empalizada y rodeado por pequeños árboles, quizá frutales, a un lado del cual se halla un pabellón vegetal circular con un árbol recortado en su centro y un banco de hierba alrededor del tronco, así como una gran fuente de tazas superpuestas coronada por una estatua libremente colocada en una esquina del foso. Y junto al río, al lado de una plazoleta a la que dan fondo a izquierda y derecha cortinas de árboles, un vivero rectangular rodeado de

cipreses.

Todavía está más marcada la impronta medieval en el pequeño jardín del Il Trebbio. Es ésta una propiedad muy próxima a Cafaggiolo, que comprendía un caserío sobre la pendiente y en la parte más alta de ésta una casa señorial con patio central y torre, pero carente esta vez de foso y muralla. La casa fue arreglada por Michelozzo como villa rústica en las mismas fechas que Cafaggiolo (5). Separado de ella hay un jardín de ocho cuadros, uno de los cuales es un estanque, entre dos pérgolas paralelas de suelo algo levantado sostenidas por cilíndricas columnas de ladrillo; una de ellas se ha perdido, pero desde la otra, a la que se accede directamente desde el portón, se contempla por encima de la tapia, gracias al pronunciado declive del terreno, el panorama de los campos hacia el sur.

No obstante el jardín está completamente murado y, aunque su trazado obedece a la misma geometría elemental del de Cafaggiolo, ninguna fuente remata el camino central, ni las pérgolas actúan como plano de fondo, ni siquiera el estanque ocupa una posición relevante; tampoco hay entre jardín y casa correspondencia geométrica alguna. En cambio detrás del edificio, en otro recinto grande e irregular cerrado por muros y estacadas, hay un prado liso y un bosquecillo; y delante de aquél dos templete vegetales iguales a los de Cafaggiolo, y a la entrada del caserío, junto a la capilla, un gran árbol, posiblemente un olmo, con asiento circular en su base. Praderas y piezas que, como los rasgos señalados del jardín cercado -y como los de las mismas casas-, constituyen en Cafaggiolo e Il Trebbio reminiscencias tardomedievales demasiado evidentes para no ser intencionadas.

Algo similar podría decirse del caso, sin duda más complejo, de Careggi. No es éste, sin embargo, como los anteriores un recinto alejado o una estancia rústica rodeada por explotaciones agrícolas; es una villa de recreo situada en un ribazo junto a las colinas que miran a Florencia des-



Figs. 154 y 155: Villa en Il Trebbio: el luneto de Utena y detalle del mismo.

de el norte. "En los alrededores de Florencia -decía Alberti- hay numerosas villas en medio de un aire claro como el cristal, en un paisaje alegre con magníficos panoramas; hay aquí poca niebla y ningún viento nocivo; todo es bueno, y el agua es pura y saludable" (6). Sin duda tal entorno había de ser grato a gentes como Marsilio Ficino, Pico della Mirandola o Poliziano gustosos, como un siglo atrás Petrarca, como el propio Lorenzo de Médicis -excursionista al pinar de Camaldoli y al santuario de La Verna (7)-, de dar paseos por el campo como "un remedio para la melancolía, un estimulante irremplazable para la salud y la meditación", en palabras de Chastel (8). Ficino recibirá de Cosme en 1462 el regalo de una pequeña casa próxima a Careggi "bajo las rocas, entre fuentes y con un panorama excepcional de Florencia" (9); y desde la fundación de la Academia platónica, Careggi, como Fiésole, donde se instalarán con frecuencia Poliziano y Pico, se convertirá en un foco de renovación de la cultura filosófica y literaria del siglo.

Sin embargo, Careggi sigue siendo una casa fuerte, un caserón compacto y cerrado, con patio central, coronado por almenados caminos de ronda en voladizo. Michelozzo, tras rehacer el edificio y asentarlo sobre una terraza sostenida en sus costados por muros de contención, le añadió por atrás dos alas bajas para formar otro patio abierto hacia poniente; sobre una de ellas se levantará más tarde una logia (10). Apenas se ha publicado documentación gráfica de la villa (11), y aunque en la actualidad el edificio se conserva en buen estado, los jardines han debido sufrir alteraciones.

El jardín más extenso se encuentra al costado sur del edificio y está cerrado por el este -el lado del acceso- con un muro cubierto de hiedra, pero abierto en el contrario hacia la ladera. Junto a la fachada lateral un recinto rectangular pavimentado, ceñido por muretes bajos con lechos de flores, contiene plantaciones de arbustos y macizos floridos e hileras de grandes tiestos de cítricos; es lícito suponer como hace Gothein (12) la existencia en él de figuras podadas y pérgolas con bancos, pero de nada de ello quedan restos. En el centro se encontraba una fuente con



Fig. 156: Villa en Careggi.

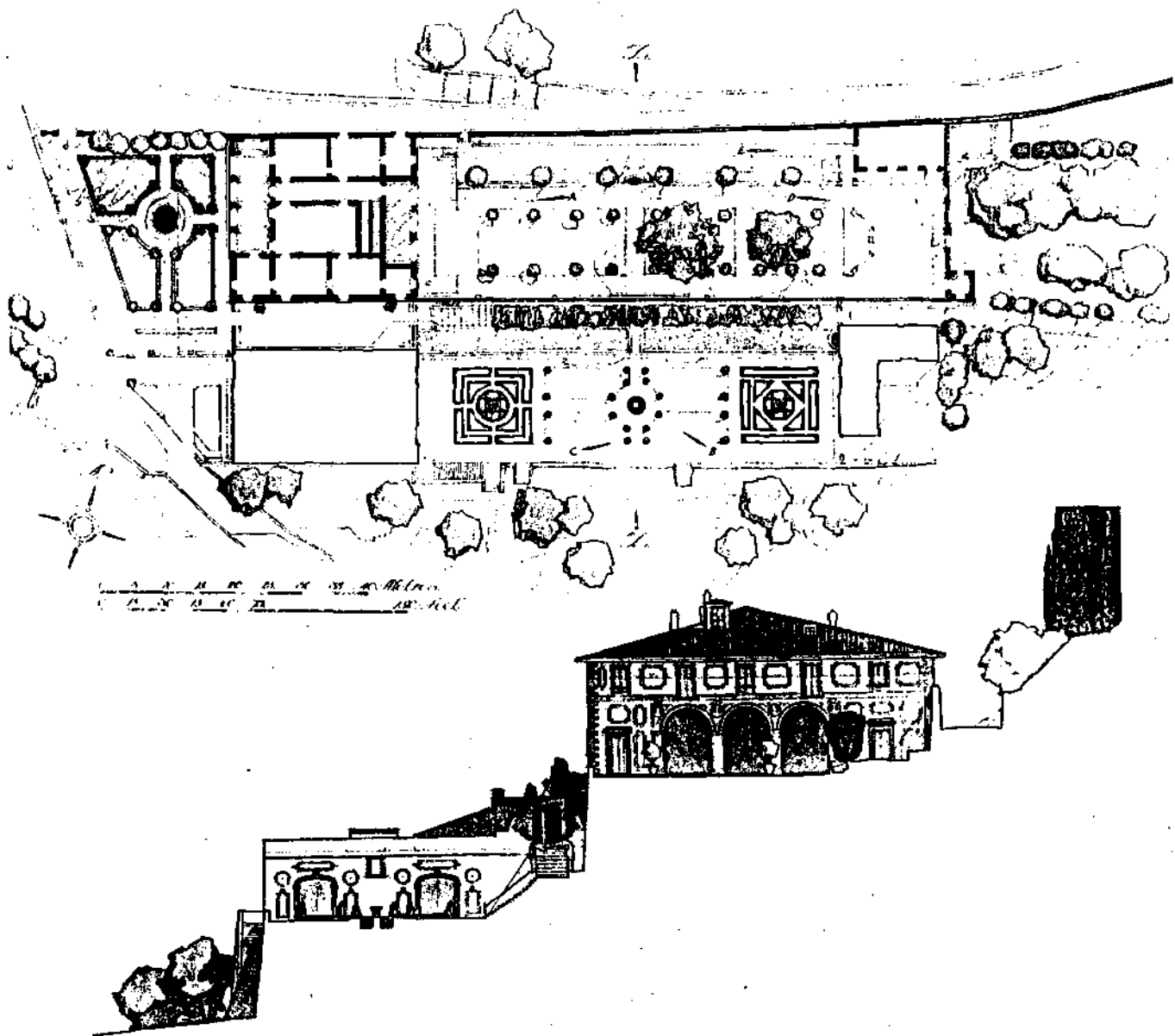
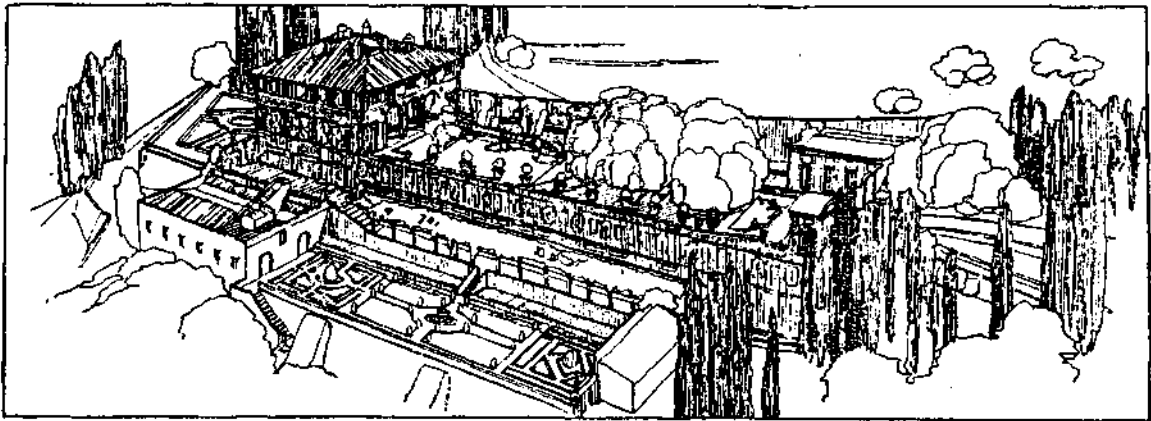
Fig. 157: La villa en Careggi vista desde el suroeste en un grabado de Zocchi.

un Cupido de bronce (13). A continuación se extiende hacia al mediodía un jardín de cuadros con glorietas en los cruces, en las que hay estanques circulares y bancos en nichos cubiertos por trepadoras. Los cuadros tienen los setos de borde estropeados y están ocupados por árboles quizá excesivamente altos, cuyo porte se corresponde mal con el tamaño y el carácter del jardín (14); pero el trazado ortogonal de los caminos se reconoce sin dificultad, y su eje permanece marcado sobre el principal de ellos por la sucesión de los estanques y la fuente hasta la puerta centrada en la fachada lateral. Se produce así, en los mismos años que en Quaracchi, una correspondencia axial entre el jardín y la casa que da pie a la construcción de un espacio perspectivo sobre el fondo de la cara lateral del edificio, reforzado por la acumulación de elementos singulares en el eje, - aunque falto, al revés que en Cafaggiolo, de remate en el extremo opuesto del jardín (15). Esta correspondencia perspectiva no se logra, sin embargo, sin la mediación, como en Quaracchi, de un plano abierto: el jardín reservado junto a la casa, adornado con flores y limoneros pero sin arbolado, a escala doméstica, si bien la presunción de intimidad no supone en este caso su segregación visual respecto al jardín formal.

Pero tal correspondencia es solo lateral y no afecta al conjunto del organismo edificado. Alrededor de la masa cúbica del edificio hay otros jardines; al norte se repite con menor extensión el jardín de cuadros centrado en un estanque, mientras delante del patio abierto otro pequeño jardín avanza hacia el oeste sobre la ladera, circunscrito solo por un antepecho (16). Los tres jardines estaban separados por muros almenados(17); su multiplicidad no suponía, por tanto, una composición más extensa y más compleja, sino una fragmentación del recinto cuyas partes, aun siendo contiguas, no solo no estaban articuladas sino que se hallaban aisladas entre sí, cada una a un costado de la casa. De esta manera la formación de un plano de suelo horizontal unificado al nivel de la casa sobre el que se instalan los jardines, resulta fructífera en la explotación de las posibilidades panorámicas derivadas de su altura, aunque solo en el costado occidental -el patio abierto trasero y el jardín proyectado sobre la ladera, junto a la apertura en esa dirección del jardín meridional, manifiestan

un interés por la visión del paisaje nunca antes mostrado con tal intensidad, que culminará en la construcción de la logia-mirador abierta por tres lados sobre el piso alto (18)- pero resulta desperdiciada en sus potencialidades compositivas: no se produce unificación de los jardines ni integración entre el conjunto de ellos y la casa. Al no llevarse la composición en la dirección de desarrollo del edificio -el eje este-oeste de los patios- sino en la transversal, y más sobre un costado que sobre el otro -constreñido quizás el flanco norte por la subida del terreno- tiende a quéllea a disgregarse, al establecimiento por separado de relaciones entre el edificio y cada uno de los jardines y a la exclusión mutua entre éstos. Pero, además, la terraza permanece aislada sobre el terreno: al pie de los muros de contención la ladera se mantiene en su estado natural; no se advierte tratamiento alguno de regularización, ni se apuntan intentos de articulación, ni siquiera de conexión, entre el plano de los jardines y los campos inferiores; unos y otros permanecen enteramente ajenos. Todas estas circunstancias no dejan de justificar al cabo -aunque en menor grado que Cafaggiolo e Il Trebbio- el juicio un tanto displicente de Tafuri: "No son -consigna respecto a las tres villas- sino complacidas incursiones en un medievalismo interpretado con irónico distanciamiento" (19).

Cuánto de intencionado hay en tal actitud puede colegirse, por contraste, del examen de la villa en Fiésole, construida por el mismo Michelozzo en los años subsiguientes a Careggi (20). En una ladera de las alturas fiesolanas se asienta una terraza rectangular muy alargada a la que se accede en su extremo oriental por una avenida de cipreses. Al fondo está el edificio con su pórtico de tres arcos abierto hacia el jardín, no exactamente simétrico ni exactamente situado en el eje de la entrada. La terraza está ocupada tan solo por un par de árboles y unos rectángulos de hierba bordeados por tiestos con limoneros. A la derecha el suelo se eleva ligeramente para formar unos bancales de flores bordeados por arbustos. Tras la tapia sigue ascendiendo la ladera. Hacia el sur, a la izquierda, se extiende sobre el pretil, entre un pabellón situado junto a la puerta



Figs. 158 a 160: Villa en Fiesole, según el levantamiento de Shepherd.

y la casa, el panorama de Florencia y de la llanura del Arno.

Hay una segunda terraza más abajo. Para llegar a ella es necesario retroceder por el paseo de cipreses hasta entrar en otro que, salvando con suave pendiente el desnivel, conduce hasta una pérgola adosada al muro de contención de la primera terraza; la pérgola domina desde una altura el jardín de la inferior, al que desciende en el punto medio un tramo recto de escalera. Este jardín -una reconstrucción moderna, al parecer, cuyo grado de fidelidad desconocemos- consta de una fuente circular con cuatro -cuadros de hierba en derredor, y en los extremos, junto a construcciones auxiliares, sendos cuadrados con diseños geométricos recortados en seto muy bajo. Pero de nuevo es la presencia del paisaje lo que atrae la mirada y conduce los pasos hacia el borde de la terraza; la misma pérgola actúa como un mirador prolongado cuyos pilares encuadran los fragmentos sucesivos de un panorama continuo. Sin embargo el recorrido no acaba aquí; al final de la pérgola una escalera vuelve a subir hasta la base de la casa, a media altura; un hueco abierto en un muro adosado a la arista más alejada del edificio, en el eje del cual se recorta un ciprés, señala la entrada a una última terraza oculta tras la casa y asomada hacia el oeste: un 'jardín secreto' (21) de figura trapezoidal con una fuente ovalada en el cruce de dos senderos, cuadros bajos de boj recortado, una hilera de cipreses en el lado norte formando una barrera en ángulo con el pórtico bajo de la casa, y algunos árboles que filtran la luz del sol poniente mientras desciende hasta ocultarse al otro lado de la llanura.

Asumido así el aterrazado como solución idónea de la villa en ladera, comienzan a plantearse en Fiésole sus primeras consecuencias (22). En esa ubicación la villa ha de instalarse sobre una o varias plataformas más bien estrechas y alargadas ganadas en distintas cotas a la vertiente. Resulta obvia la dificultad de acceder a ellas por algún punto del frente siguiendo líneas de máxima pendiente. Mucho más cómodo es hacerlo lateralmente costearo la ladera por caminos quebrados de pendiente tolerable según el consejo de Alberti; pero esto implica renunciar por completo a una conexión compositivamente relevante de la base y las terrazas, y de éstas

entre sí. Por otra parte, el modo de disponer una terraza sin fragmentar la superficie disponible es el de colocar la casa en un extremo; al darle acceso por el opuesto todo el terreno intermedio permanece disponible para establecer un jardín en el que, puestos aquéllos a ejes, podrían desplegarse los recursos perspectivos pertinentes. De ese modo el jardín pasa a estar delante de la casa -solo en Quaracchi había ocurrido esto hasta el momento-, y aunque el eje de desarrollo del uno no se haga coincidir con el de simetría de la otra, entre el plano horizontal del jardín extendido en profundidad y el volumen prismático del edificio situado al fondo, puede establecerse una relación dimensional, un equilibrio de pesos visuales que resulta en una unidad compositiva estable.

Pero el jardín de la terraza principal está en Fiésole sin definir; no es más que un plano liso de hierba y árboles sin una partición significativa. La renuncia a construir ese espacio anula cualquier posibilidad de integración perspectiva del jardín y la casa. Al mismo tiempo, al estar ésta en un extremo, es decir, en un borde lateral de la terraza y dando frente a la entrada, se presenta de costado tanto al panorama frontal como al declive de la ladera. Se pone así de manifiesto la contradicción latente entre el eje horizontal de la terraza, tangente a la curva de nivel del terreno, que enlaza entrada, jardín y casa, y el vertical de la ladera, perpendicular al anterior, a lo largo del cual se escalonan las terrazas. Sobre la proyección vertical de la ladera la casa queda descentrada y girada 90°, las terrazas aisladas como planos autónomos suspendidos en la pendiente, ocultas las conexiones a los lados entre la vegetación del lugar, el conjunto desarticulado: la correcta organización del nivel principal resulta incompatible con una configuración ajustada del conjunto.

Sin embargo ese modo de asentarse en la ladera obliga a una intensa interacción entre la villa y el espacio natural. Las terrazas han de adaptarse al relieve de la colina aprovechando pequeñas explanadas naturales, encaramándose sobre los escarpes, asumiendo, al tiempo que modificando, la configuración de la vertiente: "En los paisajes -dice Norberg-Schulz-, los sublugares ofrecen al hombre la posibilidad de una morada íntima. Entre

los sublugares encontramos también el 'retiro' arquetípico donde el hombre puede todavía experimentar la presencia de las fuerzas originales de la tierra" (23). El lugar de esta villa en Fiésole, el de la villa en ladera tal como en este momento se entiende, es o ha de ser uno de tales 'retiros', como los de Asís o Subiaco mencionados por el autor. Pero además el jardín de la villa ha dejado de ser 'hortus conclusus', jardín cerrado al mundo por cercas y tapias: cada terraza es un jardín abierto al panorama; es más, la presencia de la 'vista' pasa a ser, ya desde Careggi, condición indispensable del jardín -recuérdense las palabras de Alberti (24)-, justificación sensible de su difícil ubicación, al tiempo que el jardín, la villa toda, queda a su vez integrada en el paisaje de colinas que rodea a Florencia.

La propia casa también deja de estar cerrada sobre sí misma; no sólo los pórticos ejercen como mediadores entre los espacios interiores y el jardín, sino que el patio central desaparece, convirtiéndose el edificio en un prisma compacto en el que todas las habitaciones han de abrirse hacia fuera, hacia los jardines y el paisaje; su misma situación en una esquina del escarpe parece elegida para obtener una doble panorámica. En esa posición el bloque edificado se convierte en una charnela entre las tres terrazas, en la única pieza de unión capaz de fijarlas al terreno. Pero todo ello -como la desaparición de los atributos defensivos y su trueque por una ornamentación superficial-, no pueden hacer olvidar que delante de la casa hay un prado y detrás un jardín formalizado, como en Cafaggiolo; que una pérgola domina longitudinalmente la terraza baja, como en el jardín de Il Trebbio; que los tres jardines son piezas aisladas entre sí y se relacionan con el edificio por separado, como en Careggi. Y esto es consecuente con esa postura ambigua hacia la nueva arquitectura observada por Tafuri en Michelozzo: "Michelozzo parece querer atemperar el rigor de la construcción perspectiva del espacio, procurando, a menudo de modo refinado, una confrontación intelectualística entre lenguaje medieval y lenguaje moderno" (25).

3.2. Axialidad, gradación y escalonamiento.

Poggio a Caiano, la villa construida por Giuliano da Sangallo en la penúltima década del siglo para Lorenzo de Médicis (26), no se encuentra prendida en una ladera, sino sólidamente asentada sobre un ribazo solitario en medio de un paisaje llano. Murray ha visto en ella "el primer intento de reproducir una 'villa suburbana' (sic) clásica basándose en los textos de Plinio y Vitrubio" (27), mientras Chastel afirma que "Lorenzo quiso convertir Poggio en una residencia a la antigua, una villa modelo" (28). En uno de los lunetos de Utens está representado el conjunto de las instalaciones. De acuerdo con los deseos de Lorenzo -y en referencia inequívoca a la villa Toscana de Plinio- se simultanean allí las funciones de la villa como lugar de recreo y las de la granja como centro de una explotación agrícola. Pero ambas cuidadosamente diferenciadas: separada de la casa, a un lado del recinto fortificado que la rodea, hay una factoría -presente ya en el proyecto de Sangallo- desde la que se dirige la labranza de los campos extendidos hasta el río Ombrone.

El recinto, perfectamente rectangular, está ceñido por un muro defensivo con chatas torrea angulares a modo de baluartes (29), y se abre en el eje del lienzo frontal con un portalón de piedra. Desde la entrada el terreno -un gran prado que ocupa la mitad del cercado- asciende suavemente convergiendo hacia el centro; en el medio campo posterior el nivel se iguala a la cota más alta, haciéndolo coincidir con el del paseo de ronda de la cerca. En la plataforma así lograda, sostenida por muros en cuchillo de altura creciente hacia los extremos, se levanta un basamento porticado de gran tamaño -un 'criptopórtico'- cuya altura es salvada desde la cima de la colina por una doble rampa recta. Sobre él se apoya el blanco cuerpo de fábrica acostumbrado en las casas señoriales toscanas, en el que se ha inaertado un pórtico clásico; todo ello de proporciones más apaisadas de lo que muestra la restitución de Utens. La casa es de planta cuadrada y se distribuye ordenadamente en torno a un salón central abovedado; éste se ilumina directamente por patios abiertos en los costados del

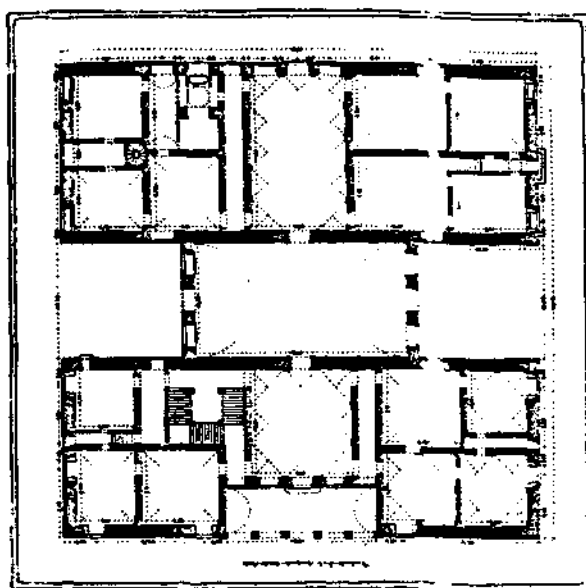
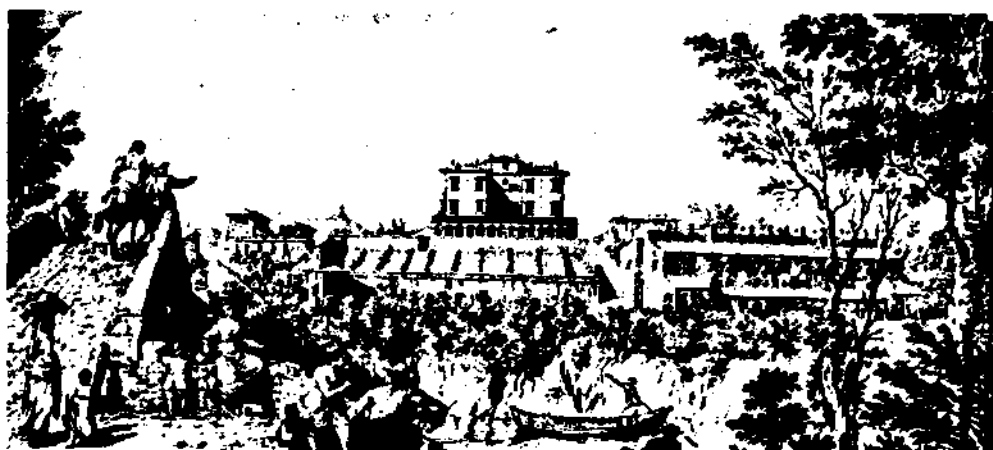
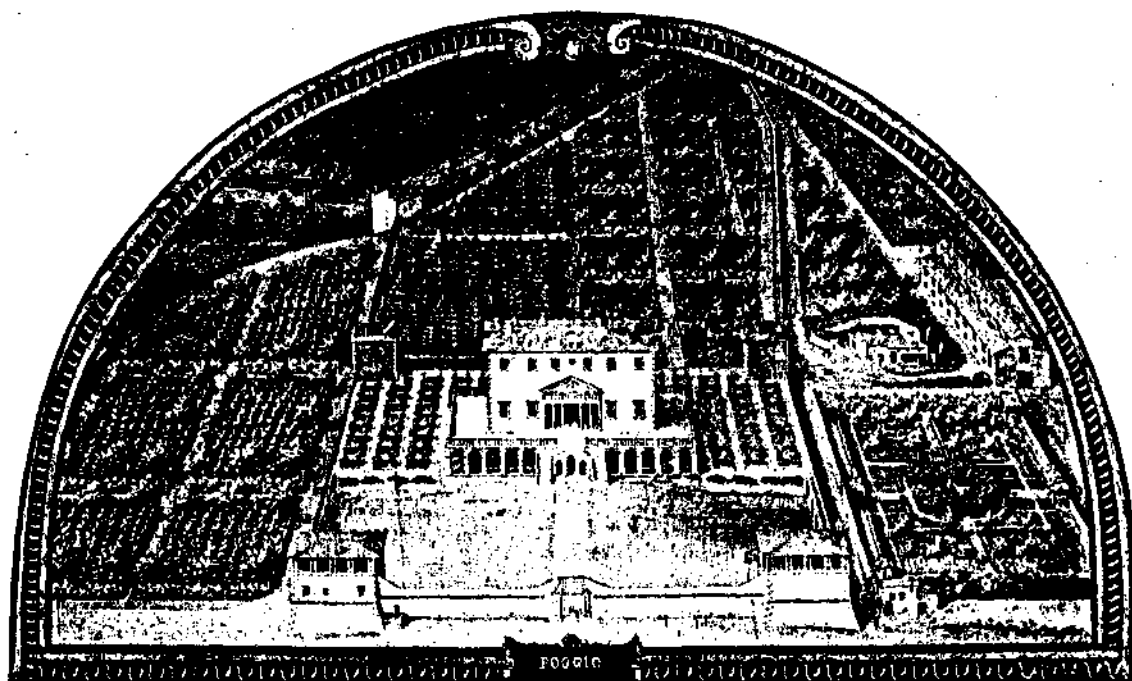


Fig. 161: La villa de Poggio a Caiano en el luneto de Utens.

Fig. 162: Vista de costado desde el camino de Florencia en un grabado de Zocchi.

Fig. 163: Planta principal de la casa de villa.

volumen. En la inserción de referencias arqueológicas -criptopórtico, pro-naos y bóveda- y en la organización regular del recinto y de la casa se fundamenta un intento de transformación tipológica de la casa de campo según el modelo establecido por Michelozzo, en una villa a la antigua; intento que alcanza asimismo a los jardines y a los campos circundantes.

En efecto, alrededor del bloque edificado hay un singular jardín cuyos innumerables cuadros herbáceos, sin seto y con dos pequeños árboles cada uno, ocupan toda la extensión de la explanada que deja libre el basamento, organizados en una minuciosa cuadrícula de calles y contracalles cuyos intervalos probablemente equivalen a dos intercolumnios de aquél. Ocultas en el luneto tras el edificio, dos escalinatas simétricas junto al muro posterior permiten descender al nivel del terreno y salir al exterior; entre ellas hay una gruta excavada bajo la plataforma, cuyo dintel sostienen estípites con sátiros. Más allá del recinto, entre la factoría y el río, se encuentran los campos de cultivo; los menores, cercados por empalizadas con arbustos y árboles, parecen dedicados a cultivos hortícolas; otro mucho mayor, más un sector triangular que llega hasta la ribera, bordeados ambos con setos gruesos están ocupados por árboles de porte elevado, copa cónica y ramas extendidas. A la izquierda hay un cercado separado, con otros seis grandes cuadros de viñedos de cepas levantadas, rodeados por árboles de mediana altura.

Es notable el orden riguroso con que ha sido organizado este paisaje agrario. Una red de viales ortogonales hace eco a la del jardín inmediato a la casa: un camino central más ancho continua el eje de la villa hasta el Ombrone; a un costado están las huertas, con otro sendero en la misma dirección (y aún otro más, cortado, que permite salvar una irregularidad del perímetro) y seis transversales; al lado opuesto están los bosques, cortados en dos por la prolongación del tercero de aquellos. También las parcelas de viñedo se agrupan -como los cuadros de un jardín- a los lados de un eje paralelo al principal; de los dos caminos transversales, uno prolonga el que, a los pies del lienzo posterior de la cerca, viene desde la factoría, en el extremo contrario. Delante de ésta, por último,

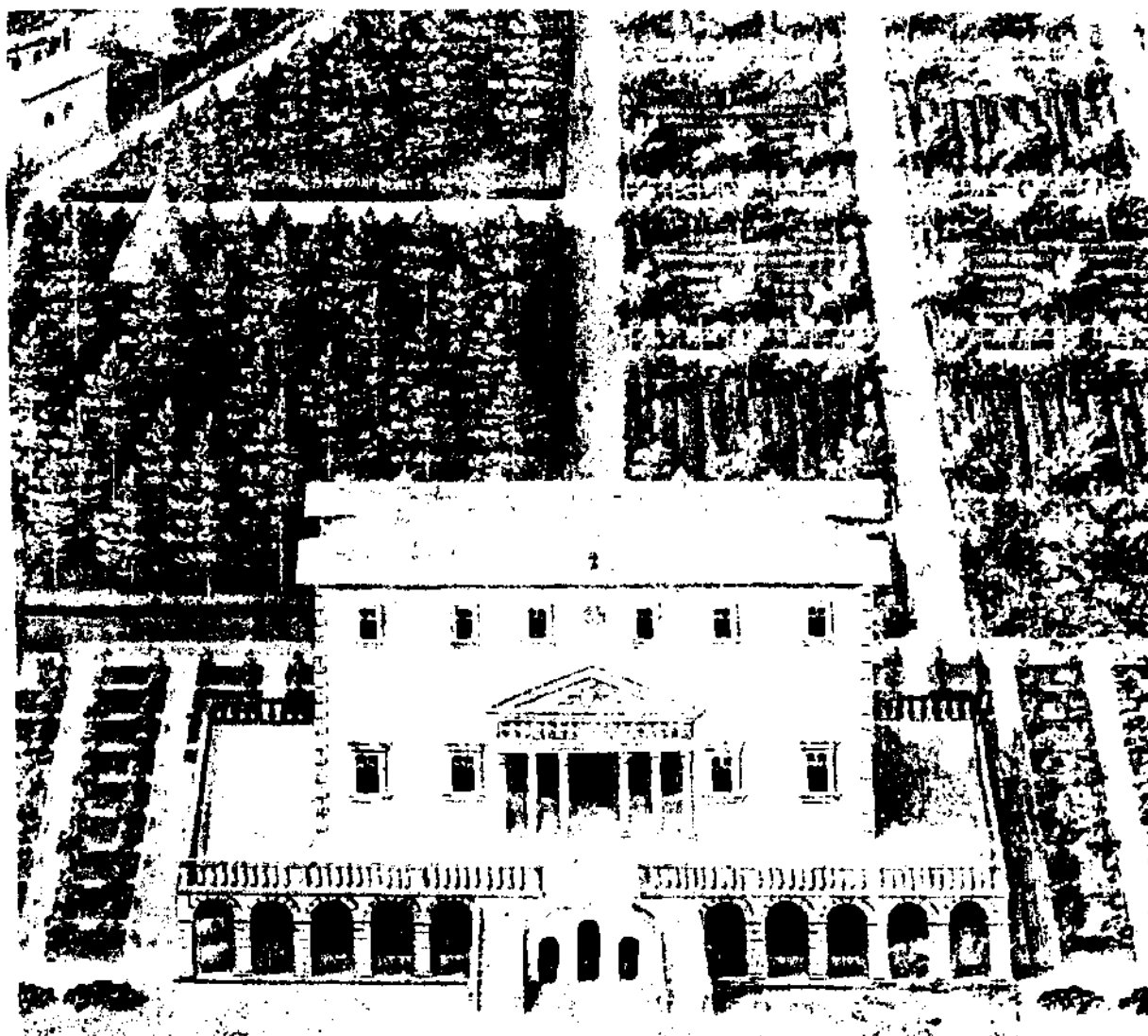
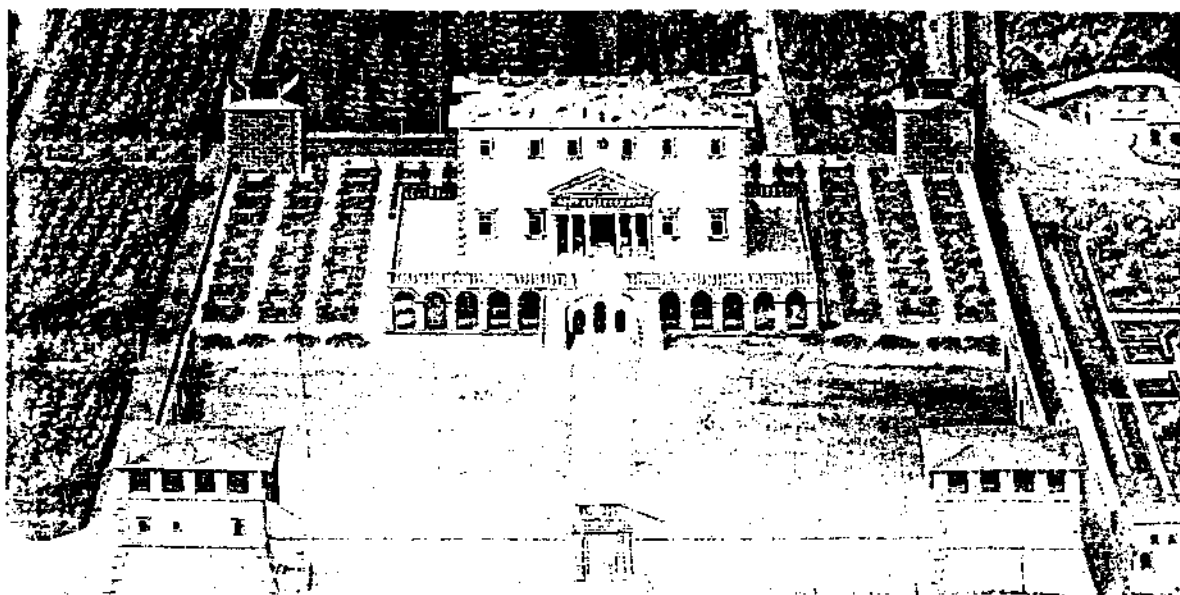


Fig. 164: El recinto con el jardín elevado en torno a la casa en un detalle del luneto de Utens.
 Fig. 165: Los terrenos posteriores ordenados a ejes con el edificio.

hay un jardín de aspecto buontalentino, con una plazoleta central ochavada, cuya descripción no será necesario hacer ahora por corresponder su trazado probablemente a época muy posterior a la de la erección de la villa.

En la misma elección del lugar está implícita en Poggio a Caiano una reestructuración profunda del esquema de la villa. Al escoger un collado aislado y de no mucha altura se está haciendo posible la obtención de un recinto unitario y regular conformado en torno a él, en vez de las inconexas terrazas de Fiésole o el recinto fragmentado de Careggi; de una casa centrada -aunque no exactamente en el punto medio, sino junto a él- y levantada sobre el punto dominante, en vez de en un borde o en un extremo; de un camino recto y axial desde el portal al edificio, en vez de senderos zigzagueantes perdidos en la ladera. Se anula de este modo la oposición, irresoluble en Fiésole, entre ladera y acceso, entre el conjunto de la villa y su terraza principal: el camino de llegada se superpone a la línea de mayor pendiente, sin que, dado lo escaso de ésta, ello suponga la incomodidad de aquél; reforzado por la coincidencia de ambos, ese eje se transforma en el de simetría de toda la composición; la casa gira 90° presentándose ahora de frente, y sin duda no es casual que ello coincida con la impostación de la doble escalera en el basamento y del frontis clásico en el cuerpo del edificio. El organismo de la villa consigue así un estado de coherencia, un grado de ajuste desconocido hasta el momento, que satisface plenamente los ideales de la época. En tal circunstancia, la casa, adquiriendo profundidad, adopta en planta proporciones cuadradas y doble simetría: de este modo el salón centra la casa, como la casa el recinto y éste los campos y el paisaje circundante. Pero esta perfección compositiva no se logra sin alguna contrapartida: las mismas condiciones topográficas que favorecen el ajuste de la composición -elevación muy moderada, planitud general del terreno en torno- son causa de que la villa carezca de vistas de interés; su alejamiento de Florencia le priva, incluso, de la panorámica sobre la ciudad. La misma simetría en que se sustancia aquella produce, por la jerarquización de los elementos desde el eje a los extremos que de ella deriva, la ruptura del equilibrio entre jardín y casa,

que pareció posible en la terraza alta de Fiésole. Ante la figura imponente del edificio y su basamento, el jardín queda relegado a un papel muy secundario: mientras delante de aquéllos se extiende un espacio absolutamente vacío que el camino de entrada atraviesa solitario, detrás un jardín dividido hasta el extremo en menudos cuadros que se agrupan de tres en fondo en derredor suyo, parece limitarse a amplificar la concentricidad global del recinto.

Pero la traslación al jardín del orden reticular sugerido por el criptopórtico da lugar a una malla regular de cuadros y calles de direcciones ortogonales. Ya en las villas más tempranas el mismo sistema había sido utilizado en forma elemental a lo largo de un solo eje. Lo que distingue a éste de aquéllas es su aplicación en extensión, es decir, en dos direcciones, que permite ocupar los tres costados del plano alto con una distribución uniforme y continua. La misma sistematización pero aplicada menos esquemáticamente, con un más rico aparato de variantes, transforma, tras un salto de escala, el paisaje rural más allá de los muros. Espacios lineales de recorrido, esto es, viales rectos delimitados por hileras de arbolado, setos y cercas, y espacios rectangulares de plantación, es decir parcelas de vegetación definidas por la diversidad de los cultivos, su disposición y densidad, son los componentes de un sistema capaz no solo de ocupar regularmente una gran extensión, sino de responder a los problemas de borde debidos a irregularidades de las cercas o al curso diagonal del río, añadiendo fragmentos de calles y ampliando o recortando los cuadros. Obsérvese el aspecto de ciudadela inserta en un fragmento de ciudad regular que presenta el recinto en los campos de Poggio. Son reveladoras a este respecto las coincidencias con el parque dibujado por Francesco di Giorgio hacia los mismos años. No es solo que, como en éste, la casa se coloque 'en lugar eminente' -aun si es necesario subrayarlo con un basamento-, tangente al centro de un recinto murado de perímetro regular, partido exactamente en dos por una mediatriz transversal; son sobre todo sus concomitancias urbanas: como allí el edificio está en medio de un jardín trazado en cuadrícula, como una ciudad regular; a éste primer cercado -circunscrito allí por un foso y aquí por un muro bastionado- se añade otro exterior

-reserva de caza en uno, propiedad agrícola en otro- en el que la distribución perimetral del primero apoyada en la cerca ha sido coherentemente sustituida, a pesar de su carácter rústico, por otro plano ortogonal abierto -ya no encerrado en un recinto- y libremente extendido, como se extiende una ciudad desde el collado hasta el río.

Todo ello acaba por revelar el verdadero papel otorgado a cada parte en la economía del conjunto: mientras el espacio vacío ante el edificio sigue siendo el antiguo prado delantero, el jardín del plano alto -inmediato a la casa, resguardado por su ubicación, llano, homogéneo y de plantación baja- es un jardín reservado como los que, en formas más modestas, se hallaban en otras villas; arboledas, huertos y viñedos se conciben, -pues, como si fueran el verdadero jardín, el jardín extenso, lo que explica su detallada y completa restitución en el luneto de Utens. Poggio solo puede entenderse como un organismo equilibrado tomando en consideración además del recinto, el vergel construido en su exterior según las reglas del jardín. Lo cual contiene una proposición de valor más general: en una configuración de este tipo el equilibrio global difícilmente podría descansar en la sola interacción de la casa con el jardín que la acompaña en su nivel; reservado éste por su misma posición a usos domésticos, no le cabría más que un papel secundario en la composición. La armonía del conjunto habrá, pues, de buscarse en la relación entre estas piezas y otros jardines situados sobre el mismo eje, más acá o más allá, delante o detrás de la casa y de la terraza principal.

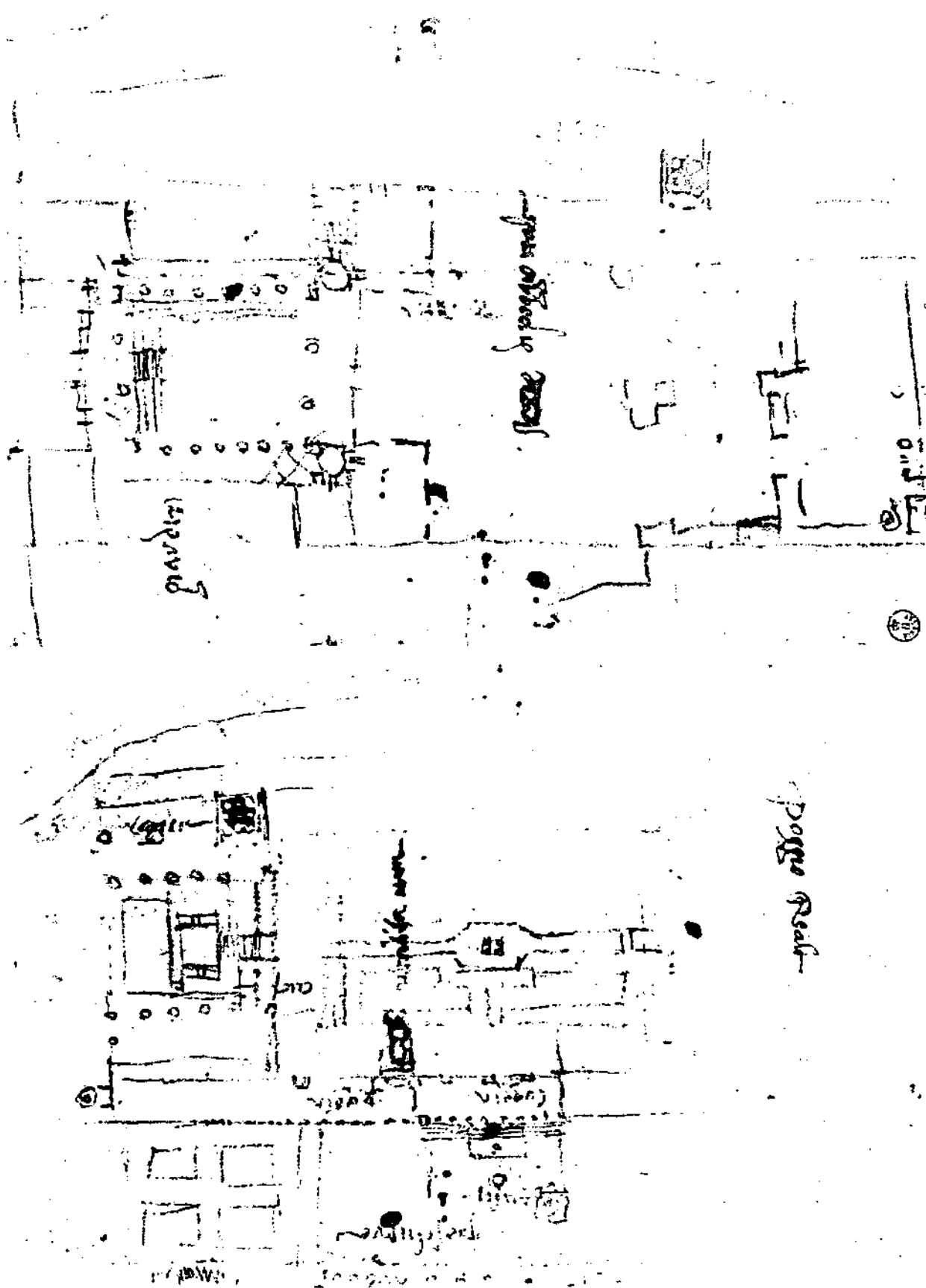
Una alternativa al modo en que queda estructurada la villa campesina en Poggio a Caiano fue elaborada pocos años después en la de Poggioreale, construida por Giuliano da Maiano en Nápoles para Alfonso de Aragón, pero proyectada en Florencia con la intervención, quizá decisiva, del propio Lorenzo de Médicis (30). Poggioreale se hallaba al este de la ciudad, a una milla aproximadamente del Castel Capuano, residencia de Alfonso, saliendo por el camino de Capua, en un sitio algo elevado llamado Dogliolo



Fig. 166: Poggioreale junto al camino de Capua y frente a la bahía de Nápoles en la perspectiva de Baratta (en Pane).

que descendía en terrenos pantanosos hacia la bahía. El camino estaba bordeado por árboles hasta aquel lugar, desde donde se disfrutaban admirables vistas en tres direcciones: el Vesubio y el interior de la Campania hacia levante, la ciudad, la Porta Capuana y, a lo lejos, la fortaleza de Sant' Elmo hacia poniente, y enfrente, a mediodía, la bahía, las islas y el mar abierto (31). Según los croquis dibujados por Peruzzi, que han servido de base a los sucesivos intentos de reconstrucción (32), el edificio se levantaba sobre una planta rectangular con un patio o sala porticada central y torres salientes en los cuatro ángulos. Sólo estas torres contenían habitaciones, así como escaleras independientes que unían sus dos pisos y los cuartos semienterrados que ocupaban el basamento. El edificio estaba destinado a estancias muy breves durante el buen tiempo, con motivo de las fiestas, recepciones y banquetes; éstos -como testimonia Serlio- tendrían por escenario el espacio central, de doble altura, rehundido y rodeado de gradas, que podía inundarse a voluntad gracias a instalaciones subterráneas (33). Serlio se refiere a este ámbito llamándolo patio, y descubierto aparece en las plantas de Nápoles del siglo XVII (34); pero Pane ha argumentado enérgicamente en favor de la hipótesis de una sala cubierta con techo y armaduras de madera, al modo de la egipcia descrita por Vitrubio (35). Esta sala, cubierta o no, estaba circundada por pórticos interiores a dos alturas; los de abajo se abrían en los cuatro costados -no solo en los dos cortos, como suponen Frommel y Hersey- hacia el camino y los jardines, con puertas en el centro y ventanas simétricas, mientras las galerías altas tenían al exterior ventanas cruzadas, como se ve en la detallada perspectiva de Baratta (36).

Es esta vista de Baratta que muestra el estado del recinto en las primeras décadas del XVII, junto a la planta de la ciudad publicada por Carafa siglo y medio después (37), la que permite contrastar los apuntes de Peruzzi, demasiado ligeros e imprecisos, y fijar la posición del edificio y la de los jardines. Estoa se encontraban al este y al sur del palacete, que presentaba un costado corto a la ciudad y otro largo paralelo al camino (38). En el lado oriental había primero, en medio de un patio abierto, una piscina entre dos pórticos, con gradas en el perímetro, o al menos con una escalera que bajaba hasta el fondo (39). Esta piscina apare-



Figs. 167 y 168: Poggioreale en dos croquis de Peruzzi (Uffizi A 363r. y A 363v.).

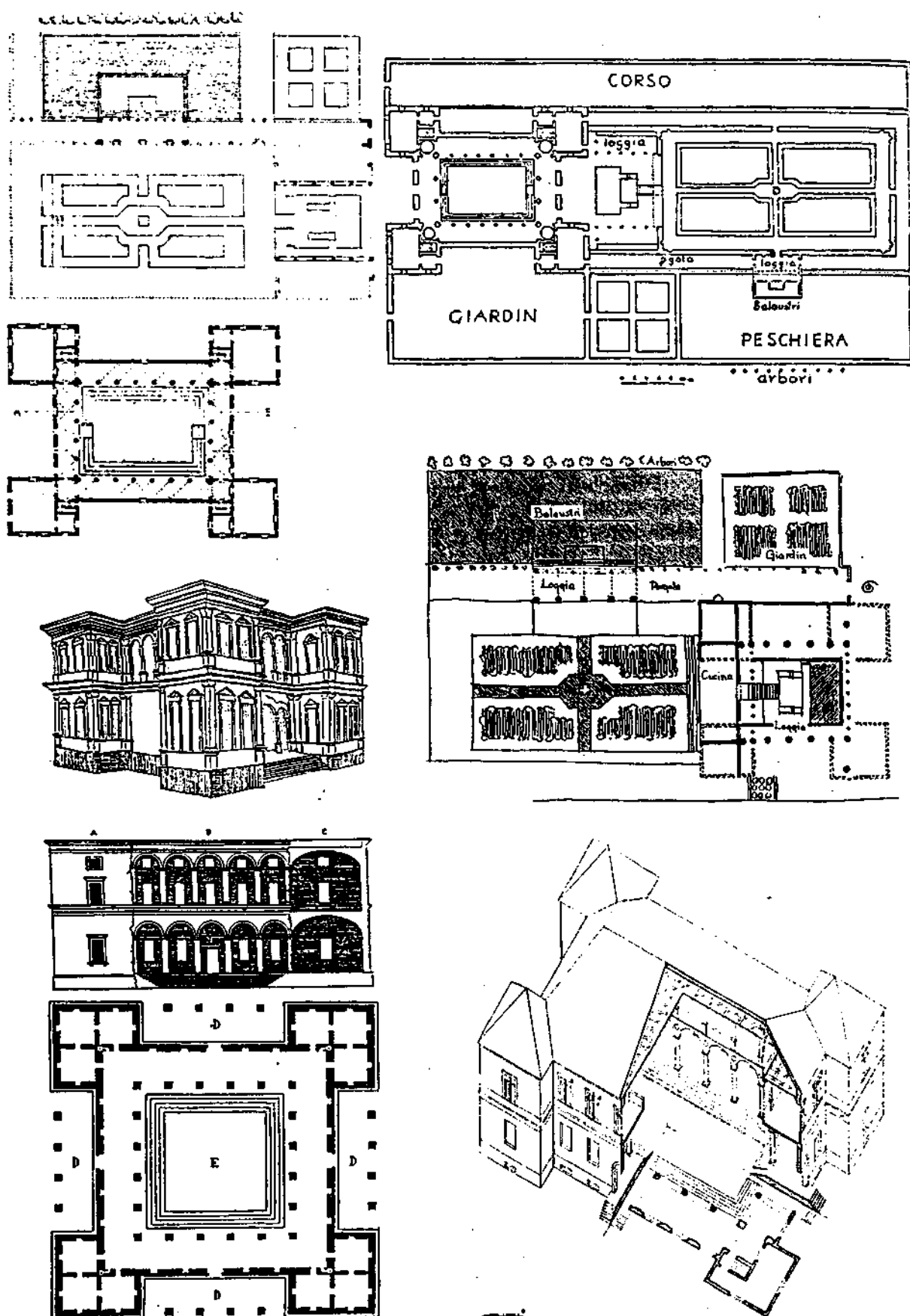


Fig. 169: Poggioreale según la reconstrucción de Stegmann y Geymüller.

Fig. 170: Poggioreale según la reconstrucción de Frommel.

Figs. 171 y 172: Poggioreale según la reconstrucción de Hersey.

Fig. 173: Poggioreale según Serlio.

Fig. 174: El palacete con la sala central cubierta, según la hipótesis de Pane.

ce en Baratta rodeada por gruesas arcadas en los lados mayores y pórticos sobre columnas en los menores; siguiendo a Pane podemos interpretar las arcadas como obra posterior de reforzamiento de los pórticos que, de acuerdo con los apuntes de Peruzzi, serían los únicos originales (40). Una escalinata ascendería después directamente -puesto que Peruzzi no da indicios de construcciones que cierren transversalmente ese espacio- a un jardín rectangular colocado en la dirección de la profundidad. En el eje había un canal que se ensanchaba a mitad de su recorrido para dar cabida a un templete de mármol, instalado sobre una plataforma, que albergaría alguna pieza escultórica. Este canal era un tramo descubierto del conducto mayor del 'Acqua della Bolla', que abastecía a la ciudad desde un depósito situado más arriba (41), y es posible que cayera, como parece sugerir el boceto peruzziano, por el centro de la escalinata para alimentar la piscina. A sus lados había cuatro rectángulos de plantación baja, y en el eje transversal lo que parece un canalillo que continuaría perimetralmente ciñendo los macizos, al final de los cuales un paso cruzaba sobre el canal principal. Hileras de árboles cerraban los costados del jardín, y al fondo se hallaba una extensión o recinto arbolado con dos caminos en cruz, cortada, al parecer, oblicuamente por la venida del acueducto (42).

En el costado sur de este jardín, a ejes con el templete de mármol, una galería se apoyaba sobre el muro de contención y sobre un pórtico, cubriendo la parte central de un paseo desarrollado al pie de la terraza alta (43). A los lados de esta galería aparecen en Baratta dos cuerpos de fábrica atrasados, contruidos en el nivel superior y posiblemente comunicados por el interior con unos cuartos de servicio dispuestos en el plano bajo. El paseo bordeaba un estanque de grandes dimensiones, en el cual penetraba, delante del pórtico, una plataforma balaustrada de la anchura de éste, a la que se descendía por una escalinata corrida. El nivel del agua era en el estanque muy bajo, y a él se situaban hacia los extremos sendos diques transversales con plataformas semicirculares (44). Los muros perimetrales estaban, como en el jardín alto, cubiertos por alineaciones de árboles. A un lado de la pesquera y ante el costado sur del palacete, se hallaba, por último, un jardín de árboles de planta cuadrada, bastante

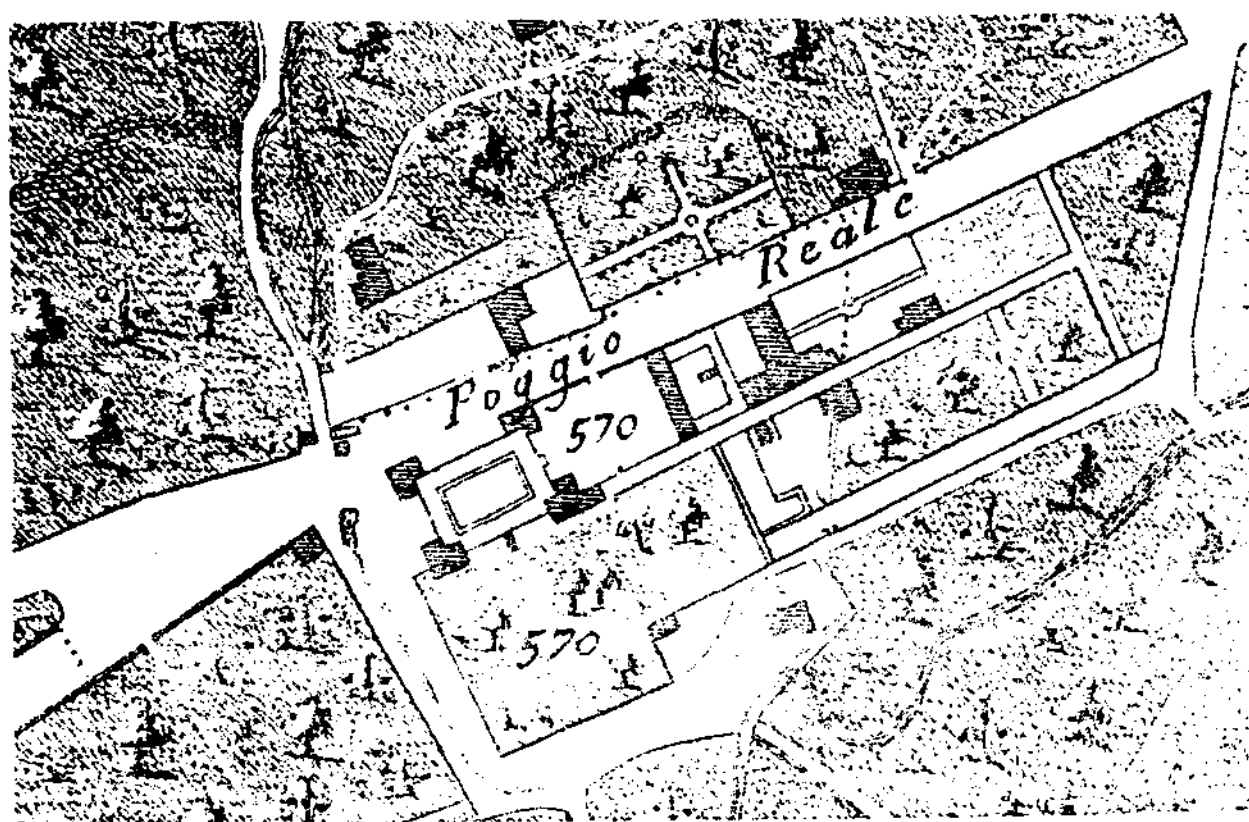
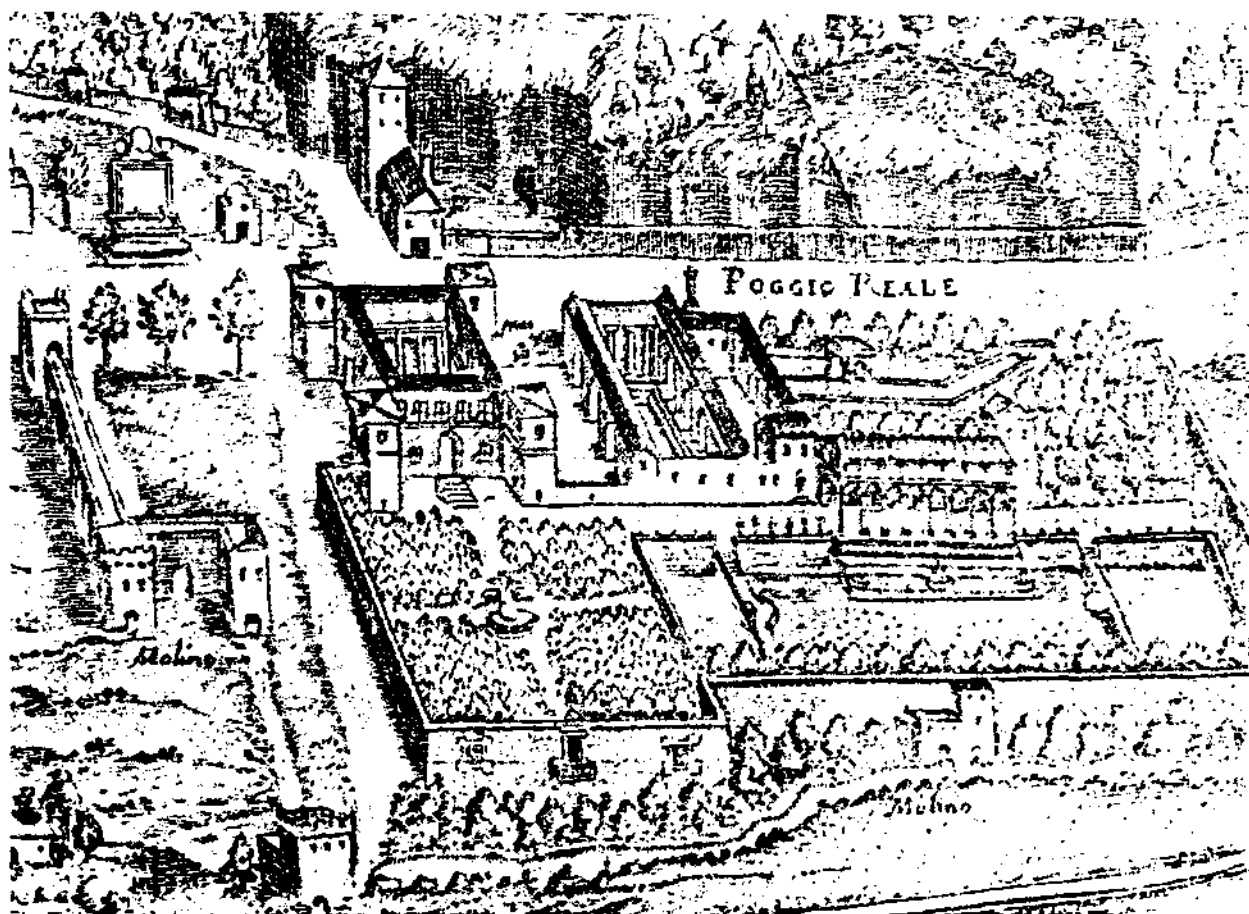
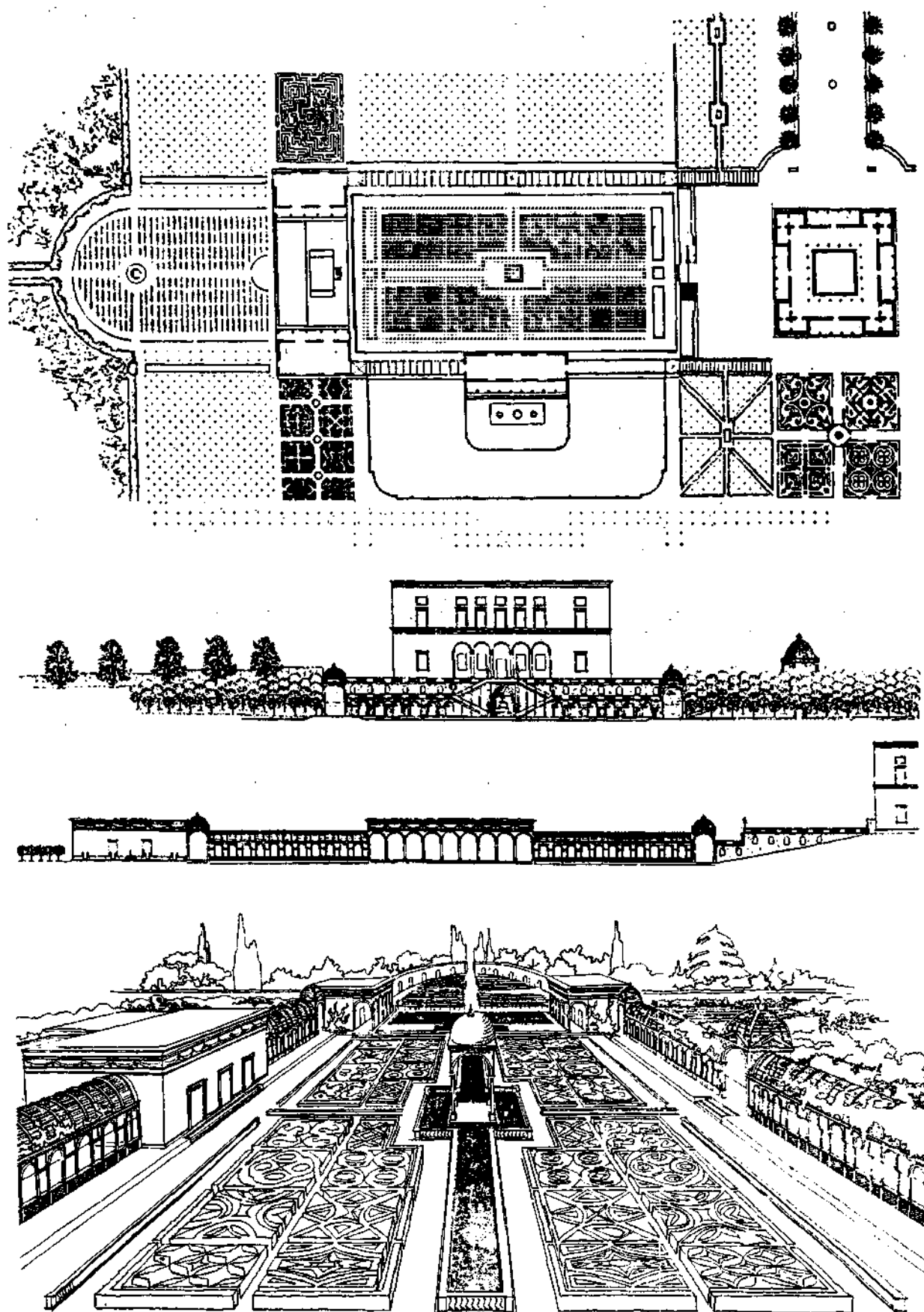


Fig. 175: La villa de Poggioreale en un detalle de la perspectiva de Baratta.
 Fig. 176: Poggioreale en la planta de Nápoles de Carafa (en Pane).



Figs. 177 a 180: Poggioreale: la reconstrucción invertida de Calcagno; planta, alzado hacia el jardín, sección longitudinal y perspectiva desde el palacete (en Fariello y Calcagno).

mayor de como lo representa Peruzzi (45). Un tramo recto de escalera bajaba desde la puerta del edificio, marcando el comienzo de un vial que atravesaba axialmente el jardín hasta un balcón abierto en el muro de fondo, desde el cual, así como desde las ventanas que lo flanqueaban, se dominaba el paisaje de la costa. Otro vial sobre el eje secundario señalado por las plataformas en el estanque, se cruzaba perpendicularmente con aquél en una glorieta con fuente central (46). Estos jardines son atribuidos a Pacello da Mercogliano (47), si bien todas las construcciones y, por tanto, probablemente la organización del conjunto, deben asignarse a Giuliano da Maiano. Más abajo del recinto, se extendían campos de propiedad real que, una vez saneados, se dedicaron a la caza, con sotos, riachuelos y bosquecillos hasta casi la línea de playa; terrenos que serían luego enajenados y ocupados en parte por molinos y huertas, como se muestran en la vista de Barratta.

A diferencia de Poggio a Caiano, Poggioreale no se asienta sobre una ligera elevación en medio de la llanura, sino en la cornisa intermedia de un terreno en declive; pero la parte más quebrada de éste queda hacia atrás, al otro lado del camino, mientras el recinto de la villa se establece en terrazas -no sin apreciables movimientos de tierra- en la pendiente más moderada. El palacete no está en el interior del recinto, sino en la esquina más próxima a la ciudad, en relación directa con el Castel Capuano, presentándose como un último episodio urbano, como ha señalado Pane (48); a esa intención parecen obedecer tanto la transformación del camino en un paseo arbolado, como la formación de una plazoleta ante la fachada occidental. Los jardines no rodean el edificio, sino que a partir de dos de sus lados, se disponen en bandas paralelas a dos niveles distintos. Desde el palacete, el suelo de la terraza asciende muy suavemente hacia oriente, dando lugar a una sucesión graduada de ámbitos, abiertos unos a otros, sobre el eje longitudinal de aquél; mirando en esa dirección desde la puerta oriental, las logias a derecha e izquierda de la piscina no solo enmarcan ésta, sino, en un segundo término algo más elevado, el jardín con el canal en el eje y el templete en el centro, sobre el fondo de la arboleda. En la terraza baja, jardín de árboles y estanque se encuentran uno junto a

otro sobre el mismo plano horizontal y con un eje común; un solo tramo de escaleras es suficiente para salvar desde el palacete el desnivel con el jardín de árboles sobre la caída de la vertiente. Nada en la partición de éste recuerda la un tanto premiosa del jardín alto en la villa florentina: dos únicos viales, una estancia en el cruce y cuatro cuadros macizados de árboles bastan para distribuirlo. El eje que comienza en la puerta meridional del edificio se manifiesta en la fuente central y en el balcón del muro de cierre; el salto de gotas causado por el aterrazamiento impide que este hueco sea de salida hacia el parque inferior, al que se ha de llegar por el camino que desciende desde la plazoleta occidental. El estanque - grande se coloca, a su vez, en el eje transversal del jardín alto indicado por el templete; aquí la diferencia de nivel dificulta, quizás, el descenso al descubierto por escaleras que tendrían un desarrollo excesivo, pero en cambio favorece la formación, a caballo del paseo de cabecera, de una tribuna (galería, pórtico y plataforma) que enfatiza plásticamente el cambio de nivel, articulando los dos planos. Los salientes semicirculares de los diques extremos, en línea con la fuente del jardín bajo, insinúan el cuarto eje, que cierra la composición enlazando sus cuatro partes.

Destaca sobremanera en la villa napolitana, frente a las anteriores, la abundancia de las piezas de agua y el papel clave que desempeñan en su composición: la piscina se coloca al pie del palacete en el plano alto, subrayando (y reflejando) su fachada lateral; el canal materializa el eje a lo largo del cual se extiende esa terraza; la fuente del jardín bajo es, como el pabellón de mármol en el centro de aquél, el pivote en el cual se cruza un par de ejes ortogonales, mientras la pesquera constituye en sí misma una parte entera del conjunto. Y tanto como ello sorprende el aspecto islámico que presentan algunas de estas disposiciones: el estanque reflejando el edificio, el canal con el pabellón en medio, la misma distribución cuatripartita de un jardín marcadamente oblongo, la tribuna en el cambio de nivel engarzando dos temas acuáticos, la plataforma en el estanque y los diques que lo cruzan, son motivos que se repiten aquí y allá a lo ancho del mundo islámico, desde Andalucía a la India (49). Su presencia en Nápoles habría de explicarse tanto por el origen hispánico de la dinas-

tía reinante, como por la proximidad de los jardines realizados siglos antes en Sicilia por los invasores normandos según el modelo de los de sus antecesores sarracenos (50). Y sin embargo, canales axiales, pórticos en los cambios de nivel y pabellones en el agua se encuentran también, aunque bajo formas más sencillas, en los jardines traseros de ciertas 'domus' sepultadas entonces en Pompeya, bien cerca de este lugar, bajo las cenizas del Vesubio (51).

Desde el punto de vista de la evolución del sistema compositivo del jardín clásico, la formación en Poggioreale de una sucesión continua de espacios en la terraza alta, desde el palacete y a contrapendiente -aun siendo ésta muy ligera-, la articulación de planos a distinta altura con una pieza arquitectónica compleja como la tribuna, la colocación de un jardín delante y debajo del edificio, en la terraza inferior, con aquél como fondo y conectado directamente a él mediante una escalera a la vista, además de la recuperación de las vistas panorámicas merced al asentamiento a media ladera, son, respecto a Poggio a Caiano, avances relevantes. Ahora bien, mientras en la villa florentina todos sus componentes se agrupaban a lo largo y a los lados de un único eje, el cual aseguraba la simetría del conjunto y controlaba la gradación de las partes sin que la planta cuadrada de la casa fuera óbice para ello, en la villa napolitana la acentuada rectangularidad del palacete no sirve, paradójicamente, para evitar una ambigüedad patente respecto a la dirección principal de desarrollo, favorecida, sin duda, por la posición esquinada de aquél: al edificio se entra por la puerta del camino, y también por la de la plazoleta; los jardines están en el lado oriental, pero asimismo en el meridional, la villa se extiende en la dirección marcada por el eje longitudinal de aquél, en paralelo con las curvas de nivel, y al mismo tiempo en la indicada por su frente mayor, ortogonal a la anterior, siguiendo el declive del terreno. Hay, por tanto, dos ejes de simetría locales, pero no un desarrollo simétrico global. Es más: el estanque grande recoge los ejes secundarios perpendiculares a aquéllos, produciendo de hecho una duplicación de ejes en ambas direcciones y, en particular, el desdoblamiento del de la ladera por la aparición de la tribuna que entra en competencia -sólo mitigada por la di-

ferencia de tamaño- con el palacete. Este no ocupa, en consecuencia, el centro de gravedad de la composición, a pesar de ser el objeto de mayor peso visual que toma parte en ella; el equilibrio compositivo pasa a depender del estado de tensión entre palacete y tribuna. Mientras en Poggio a Caiano mallas de calles ortogonales organizaban la villa en extensión a partir de un eje principal, cuatro ejes son necesarios en Poggioreale para estructurar la ocupación de la ladera; el cierre de la composición sobre el estanque así logrado, implica a renglón seguido, la inhibición del desarrollo de los jardines a lo largo de la ladera, continuando su escalonamiento hacia la costa sobre el eje descendente del palacete.

Cafaggiolo se situaba al pie de unas colinas, en un terreno sin desniveles aparentes, mientras Il Trebbio lo estaba en la parte alta de un declive; casa, jardín y prado se establecían en ellas directamente sobre el terreno, adaptándose a sus ondulaciones cuando, como en el caso del segundo, era necesario. La aparición en Careggi de una plataforma que recoge jardines y casa, señala el momento en que, junto al deseo de situar la villa campestre en posición elevada, se advierte la necesidad de asentarla sobre un plano horizontal, no solo para asegurar la estabilidad de la construcción como argumentaba Alberti, sino también para atender a la comodidad de su uso y facilitar la coordinación debida entre los espacios abiertos y la casa. La pendiente, que admitía en Careggi la terraza única, aconseja en Fiésole, donde es mucho más pronunciada, su multiplicación a distintos niveles; se plantea entonces el problema de la articulación de las terrazas no ya en planta, sino en alzado. La dispersión de las partes característica de las villas del Mugello, se había logrado superar en Careggi poniendo en relación cada jardín con un costado de la casa, pero sin llegar a articularlos entre sí. La fragmentación resultante sobre el plano se hace evidente ahora en Fiésole en altura; y de modo inevitable, el conflicto, ya latente en Careggi, entre el eje horizontal de la terraza donde se asentaba la casa y el vertical de la ladera, se pone aquí de manifiesto.

Desde este punto de vista el ajuste logrado en Poggio a Caiano es resultado de su singular ubicación: el collado aislado en la llanura favorece una disposición piramidal -terrazza, basamento y casa escalonados- en la que el edificio ocupa una posición centrada, los tres jardines se unifican en derredor de él y los dos ejes contrapuestos acaban coincidiendo. Es la ocasión, por tanto, en la que puede empezar a manifestarse un espacio perspectivo organizado no solo en extensión y en profundidad, sino en altura. Ya en Cafaggiolo el jardín se había dispuesto de forma autónoma con arreglo a los principios perspectivos; en Careggi los mismos mecanismos sirven para integrar sobre un plano horizontal el principal de los jardines con la cara sur del edificio. La cuadrícula de calles y cuadros se generaliza ahora en Caiano en dos direcciones y se extiende a dos planos diferentes; mientras tanto, el prado delantero permanece vacío, como en Fiésole, pero la portada, las rampas rectas y el pórtico se disponen progresivamente, hacia el fondo y hacia arriba, sobre los planos frontales sucesivos del muro exterior, el basamento y la casa, en el mismo eje que continúa por detrás en el hueco de la gruta, la doble escalinata convergente y la cancela posterior. Esta disposición graduada de piezas y planos se produce en Poggioreale no a lo largo de un eje perspectivo, sino de dos, al menos, de importancia equivalente. La recuperación del asentamiento en ladera favorece la instalación de los jardines en dos terrazas paralelas de dimensiones similares, que la pendiente moderada permite, además, articular con piezas colocadas a ejes en los cambios de nivel. Elementos acuáticos de variada índole ocupan posiciones cruciales en el trazado. El palacete actúa como fondo perspectivo de los jardines desplegados axialmente a sus costados. Sin embargo, el edificio no se emplaza en el centro de la composición, sino en una esquina, y ello trae por consecuencia una distribución asimétrica de partes autónomas en dos direcciones perpendiculares. Esta disposición angular se completa introduciendo un estanque de grandes dimensiones e implantando con él un armazón de cuatro ejes que garantiza la estabilidad compositiva del conjunto.

Así, mientras la ubicación excepcional de Poggio a Caiano favorece una decidida axialidad, la de Poggioreale conduce a un desdoblamiento de

ejes que, a pesar del refinamiento de la propuesta, vuelve a delatar una indeterminación entre las dos direcciones de desarrollo posible en la ladera. La cuestión de cómo conjugar el aterrazamiento de ésta con un eje dominante que permita obtener una integración perspectiva unitaria de la villa siguiendo el declive del terreno, permanece en los últimos años del siglo XV todavía abierta.

3.3. La organización de las terrazas en profundidad: perspectiva estática y perspectiva dinámica.

De esos mismos años era la villa Belvedere, construida por el papa Inocencio VIII más allá de los edificios vaticanos, en la cima del monte San Egidio, unos trescientos metros al norte del palacio papal. Sostenido por altos contrafuertes, el edificio, de dos alturas y planta no del todo simétrica, presentaba hacia el Vaticano un aspecto severo y cerrado, casi de fortaleza, subrayado por su coronación almenada; en cambio hacia septentrión dos alas desigualmente adelantadas -más la occidental que la oriental- protegían una logia abierta en arcos a una terraza, desde la que se dominaba el panorama de los parajes vecinos a Roma, desde el monte Mario a las alturas de Parioli. Pero ni a un lado ni a otro de la villa hay noticias de que hubiera jardines (52).

Dentro de su programa de renovación del núcleo vaticano, Julio II se propuso enlazar con éste el edificio aislado de la villa. El programa comprendía, como es sabido, la construcción de un nuevo San Pedro, la sistematización del frente urbano del palacio apostólico, la revisión de las líneas defensivas y quizás la apertura de una gran plaza en torno a la basílica; pero además, la villa debería ampliarse para dar cabida a la colección de estatuaria antigua del papa Della Rovere, y unos corredores cubiertos habrían de unirla al palacio, salvando horizontalmente el pequeño valle intermedio y la altura del monte. Entre ellos se construirían un teatro abierto a la antigua, con acceso directo desde el Borgo, y un jardín. Esta operación implicaba al mismo tiempo la renovación y ampliación entre

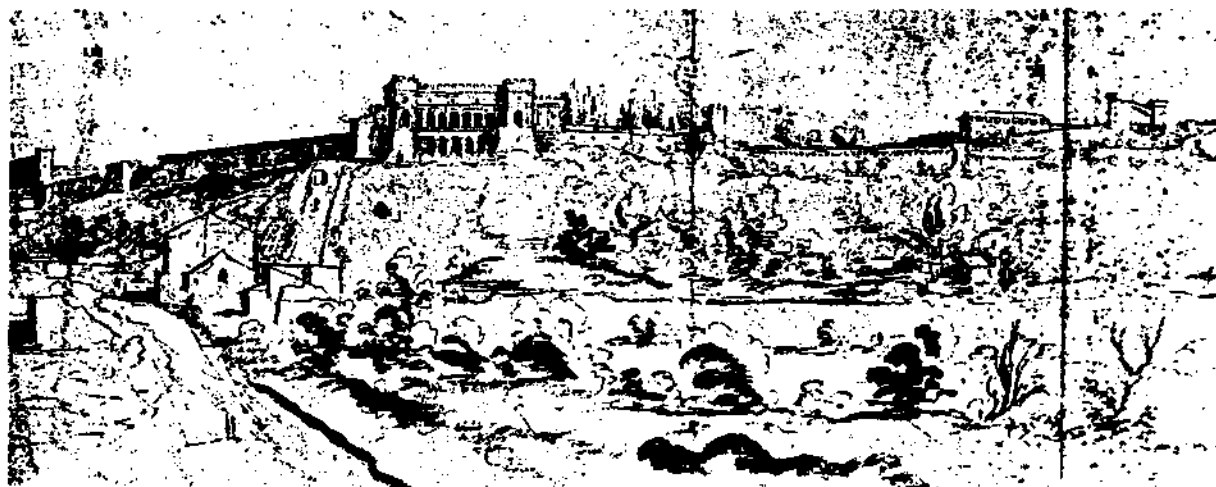


Fig. 181: La villa Belvedere en la vista de Roma de Münster.

Fig. 192: La villa Belvedere vista desde el norte en un dibujo de Heemskerck (en Coffin).

el palacio y la villa de las fortificaciones que encerraban el núcleo vaticano y el barrio adyacente hasta el Tíber, por lo que las nuevas construcciones deberían integrar en parte el costado oriental de las murallas.

Semejante planteamiento obligaba a hacer frente, como ha señalado Bruschi (53), a tres tipos de problemas: en primer lugar los derivados de la dimensión: organizar un espacio descubierto de unos trescientos metros de longitud por cien de anchura era empresa nunca acometida en los últimos siglos y que, por su tamaño, forzosamente había de poner a prueba los mecanismos de construcción perspectiva del espacio puestos a punto a lo largo del siglo anterior; la topografía, en segundo lugar, y la diferencia de nivel no menor de veinte metros que era preciso salvar, iban a plantear la necesidad de modelar el terreno, tomando su propio relieve como pauta para componer entre el palacio y la villa una suerte de paisaje arquitectónico; el propio tema, por último, que suponía combinar en un edificio complejo un teatro fijo y abierto, un jardín y un 'antiquarium' o museo de antigüedades, articulándolos con los edificios preexistentes, conectando éstos entre sí y atendiendo además las necesidades defensivas.

No es de extrañar que tan excepcionales tareas se asociaran en la mente de quienes las concibieron a las grandes construcciones de la antigüedad romana; solo en esa época se habían levantado edificios de tal clase y de tales dimensiones. Teatros con jardines porticados tras la escena se encontraban mencionados en Vitrubio (54); pero era más bien a los palacios imperiales -al Palatino, a la villa Adriana- a los que parecía necesario referirse en el espíritu de exaltación imperial que animaba la idea de la 'instauratio Romae' y el programa edilicio consecuente con ella. Las ocasionales alusiones a las villas en la literatura antigua, las de Suetonio y Tácito a la Domus Aurea neroniana y, en particular, las descripciones de las villas plinianas, contenían sugerencias que impresionaban la imaginación pero que había que interpretar con cuidado; el vacío del 'hipódromo' en el Palatino, los restos de la villa de Sette Bassi cerca de Roma, los de los jardines de Lúculo en el Pincio, así como algunos recintos de la villa Adriana y el santuario de la Fortuna Primigenia en Praenes

te, procuraban, en cambio, soluciones concretas a problemas semejantes a los que ahora era preciso afrontar. Remitirse directamente a los antiguos resultaba, por otra parte, para el Bramante de los primeros años del XVI una necesidad absoluta. Más allá de sus experiencias milanesas, dedicados varios años al estudio y medición de los monumentos romanos (55) y construido ya el claustro de Santa María della Pace, el método puesto a punto por Brunelleschi y Alberti, válido durante el Cuatrocientos, debía resultarle ya insuficiente. "Junto a la realidad geométrica, a la coherencia lógica, es preciso investigar en la antigüedad el valor óptico de la forma su control y la naturaleza espacial de los fenómenos arquitectónicos"(56); así precisa Portoghesi el alcance de sus aspiraciones. De este modo las implicaciones de la propuesta papal resultaban concordantes con las preocupaciones de su arquitecto.

El proyecto que Bramante comenzó a construir en 1505, tomaba como punto de partida dos crujías paralelas de tres alturas que corrían a un lado y a otro, de sur a norte, entre las estancias pontificias y la villa, delimitando un vasto espacio. Estos corredores superpuestos se abrían hacia el interior en arcos a ras de suelo, en huecos ediculares horadados en el muro en la segunda planta, y en un ligero y rítmico porticado en la más alta. Al exterior estaban cerrados, especialmente en el lado de levante llamado a cumplir las funciones defensivas; no obstante lo cual a la altura del tercero se abrían huecos, convirtiendo este pasaje -que nacía en el punto preciso en que las estancias de los Borgias se insertaban en el nuevo patio de San Dámaso, y era el único que, a causa de la elevación progresiva del terreno, alcanzaba directamente la villa de Inocencio VIII- en una galería abierta a ambos lados por la que debía ser grato deambular disfrutando a la vez de la vista de los espacios interiores y de la de los prados extendidos hasta el río en la trasera del Borgo, la entrada a la ciudad por la Porta del Popolo y, a lo lejos, las verdeantes alturas del Pincio. Un muro cerraba el fondo entre ambos brazos, ocultando el edificio de la villa -desplazado y girado respecto al eje de las nuevas construcciones- que quedaba aislado de éstas y retirado como refugio del papa; una escalera o, más bien, rampa continua en espiral la conectaba, en el

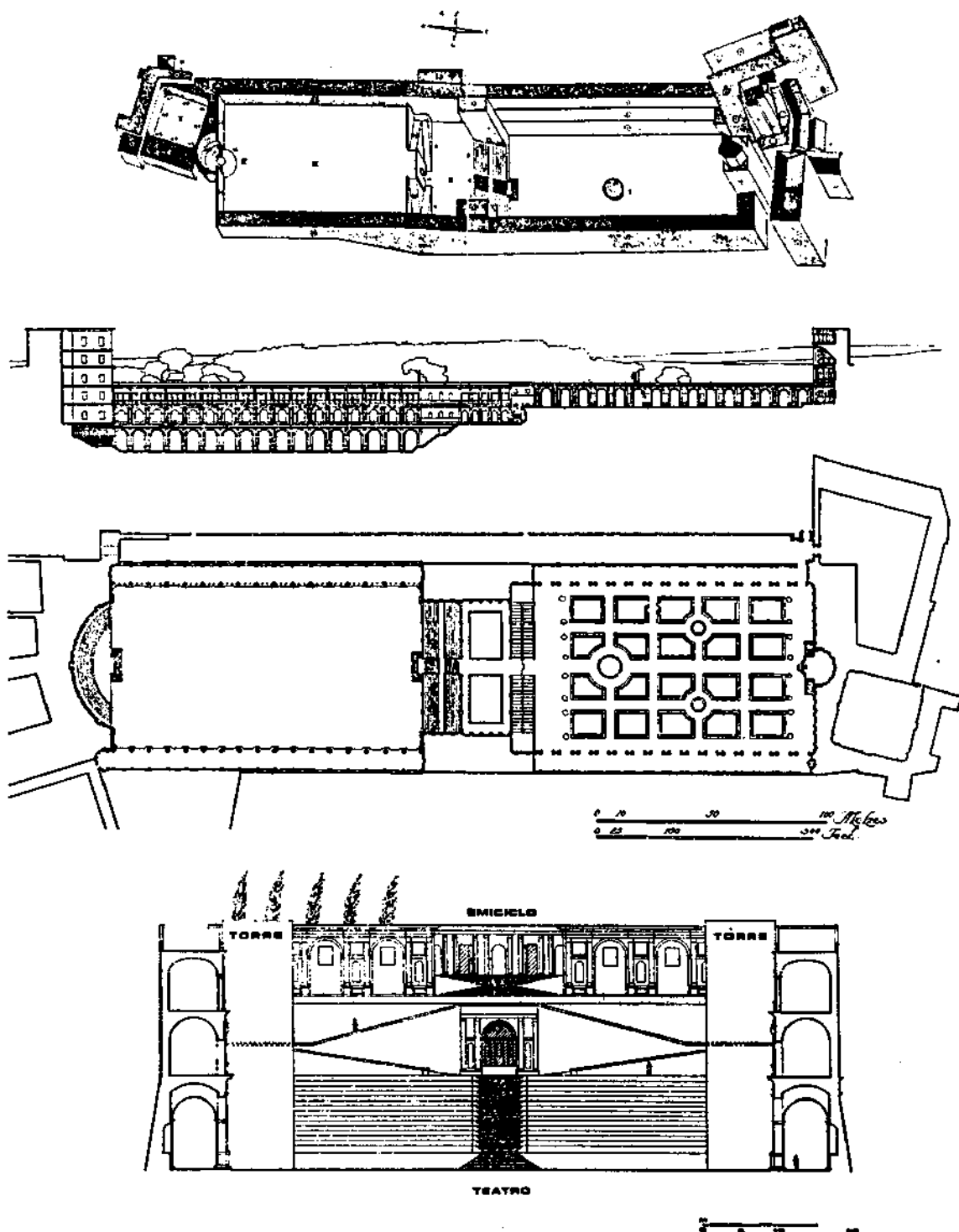


Fig. 183: El Belvedere según el proyecto de Bramante (de Ackerman).

Fig. 184: Planta y sección longitudinal del estado final (de Shepherd).

Fig. 185: Sección transversal según el proyecto de Bramante (de Bruschi).

punto donde llegaba el corredor, directamente con el exterior. El edificio y el muro circunscribían un patio ajardinado de planta cuadrada, sin pórticos y con las esquinas achaflanadas, con nichos en ellas y en el centro de las paredes, destinado a albergar, ordenadamente expuesta, la colección de antigüedades: "Se entra en un jardín muy hermoso -dice una relación de la época-, a medias ocupado por hierba y laureles, morales y cipreses, y pavimentado el resto con ladrillos de canto formando cuadros, en cada uno de los cuales crece un naranjo, de los que hay muchos dispuestos en buen orden. En medio del jardín hay dos gigantes de mármol, uno el Tíber y otro el Nilo, figuras muy antiguas, y dos fuentes brotan de ellos. A la izquierda, según se entra al jardín, hay una a modo de capilla trabajada en el muro, donde está colocado sobre una peana de mármol el Apolo... Algo más allá, siguiendo el muro por este lado, en similar emplazamiento y sobre base parecida levantado a la altura de un altar, está el Laoconte,... no lejos del cual se encuentra la Venus presentada de manera similar" (57).

El enorme vacío alargado comprendido entre los cuerpos de fábrica se distribuía, atendiendo a la conformación del terreno, en tres niveles escalonados. El inferior y más grande, un espacio rectangular de proporción doble bajo el palacio, era el destinado a teatro; aprovechando el frente irregularmente cóncavo de aquél se disponía al sur una gradería curvada, y en el lado opuesto otra recta apoyada en el primero de los cambios de nivel, ambas levantadas un tanto del plano de suelo. También desde las arcadas y plantas altas de las crujías laterales podrían contemplarse los eventos; una puerta de acceso público, la puerta Julia, se abría en el centro del muro exterior. A la plataforma intermedia se subía por una escalinata rebajada en el eje de la gradería recta; a ambos lados las crujías se doblaban, formando 'torres' -no sobresalientes, sin embargo, en altura- que fijaban el límite posterior del plano bajo. La plataforma, de poco fondo, con dos cuadros de plantación baja recortada geométricamente, llevaba hasta el pie de las rampas simétricas que conducían al tercer nivel. Estas rampas estaban a los lados de un gran hueco central, un ninfeo absidal excavado en el desnivel, y tenían dos tramos de desigual pendiente -el primero más bajo y lento que el segundo- desarrollados perpendicularmente al

eje, convergentes sobre aquél. La terraza superior, proporcionada como la anterior, al parecer, según la sección aurea, sería un jardín de pinos, laureles y naranjos, distribuido en cuadros por calles ortogonales (58), en cuyo centro se colocaba una fuente de una sola taza levantada. Los cuerpos de fábrica laterales, en correspondencia con las elevaciones sucesivas del plano de suelo, quedaban reducidos a dos alturas -con muros cerrados- en el nivel intermedio, y a una sola en el superior; aquí se transformaban en sendas arcadas abiertas en 'travata rítmica' al jardín. Ese mismo motivo estructuraba el plano ciego del muro de fondo, que se interrumpía en el medio para dar paso a un hemiciclo terminal de una sola altura -manteniendo la línea de cornisa- pero levantado sobre el suelo del jardín, desde el que finalmente se accedía por una escalinata circular cóncavo-convexa que, ocupándolo casi por entero, formaba un pequeño anfiteatro.

Las muertes de Julio II y Bramante (en 1513 y 1514 respectivamente) provocaron, como es sabido la interrupción de las obras. Durante cincuenta años el Belvedere permaneció a medio hacer, en un estado no muy diferente del que presentaban aquellas ruinas que lo habían inspirado. Así lo muestra el dibujo de Dosio en el que ya aparecen, sin embargo, el muro de fondo doblado en altura y la discreta escalera simétrica construida por Miguel Angel para subir al hemiciclo. No fue hasta 1565 cuando, por voluntad de Pío IV, lo acabó Pirro Ligorio, aunque trastocando desmesuradamente las proporciones al elevar aún más el hemiciclo, cubriéndolo como se ve ya en los grabados de Du Pérac y de Van Schoel, con media cúpula coronada por una columnata semicircular (59).

Notables son los puntos de contacto entre el proyecto de Bramante y las descripciones de Plinio, hasta el extremo de llevar a Bruschi a pensar en la probabilidad de que las cartas, de las que existían copias, según parece, en la biblioteca privada del papa, sirvieran como texto de referencia en la proyectación del Belvedere (60). No se trata solo de la integración arquitectónica de edificación y jardines: la figura global del

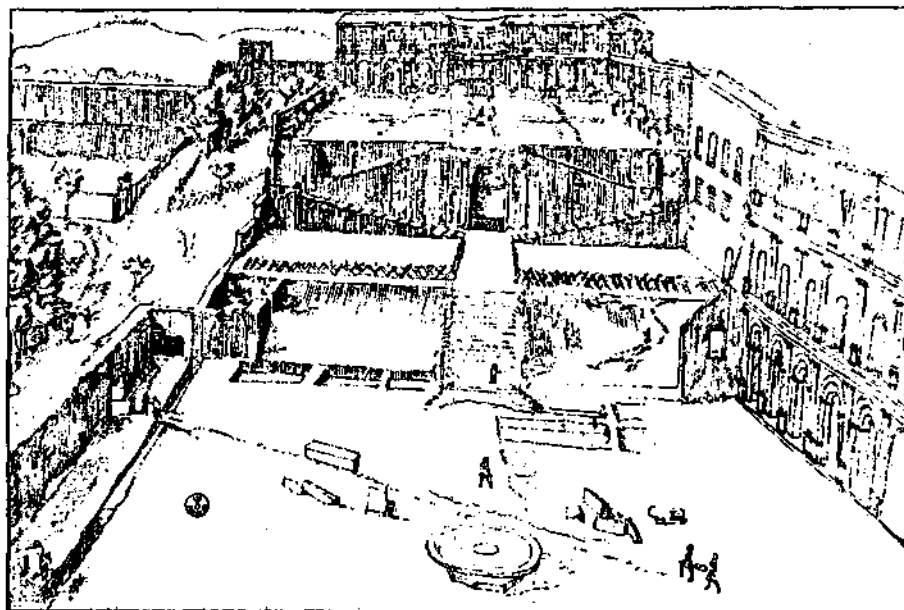


Fig. 186: El Belvedere inacabado en un dibujo de Dosio (Uffizi 2559).

Fig. 187: El teatro inferior del Belvedere en 1565 en un grabado de Du Pérac-Lafrery (en Insolera).

recinto sería semejante a la del 'hipódromo' de la villa Toscana; los pasajes cubiertos a distintas alturas se relacionarían con los criptopórticos y galerías de ésta, tanto como con la galería que flanquea el xisto de la Laurentina. Como en ésta hay también aquí dos torres pareadas, mientras la alternancia de planos que escalonan el terreno se sugiere en el jardín delantero de la Toscana, el cual terminaba junto al pórtico con un jardín de cuadros, como ocurre en el plano superior del Belvedere. El hemicíclo final parece una contracción de la terminación semicircular en el hipódromo de la misma, al tiempo que el anfiteatro elevado recuerda la situación dominante que se da a entender de la pérgola al extremo de aquél; el pabellón retirado junto a ella o el que está al final del xisto en la Laurentina se reasumen en el apartamento de la vieja villa, cuyo patio de esculturas recuerda, por último, al de los plátanos en el núcleo residencial de la Toscana. Pero también muy aparentes son las semejanzas con ciertas partes de la villa Adriana -el Poecile es similar en figura al Belvedere; como él está delimitado por pórticos y presenta al exterior, a causa del desnivel, un enorme muro cerrado; oculto tras el Poecile se encuentra un retiro aislado, el Teatro Marítimo, como la villa tras el recinto del Belvedere (61)- o con la Domus Augustana en el Palatino (62).

No obstante, no son estas analogías las que fundamentan en mayor medida el interés que presenta el Belvedere. La inicial decisión de conectar villa y palacio mediante dos enormes brazos paralelos que seccionaban el paisaje, dejó establecidas de entrada las condiciones precisas para evitar la dispersión de las terrazas en torno al edificio, circunscribiendo un espacio estrecho y profundo sobre un terreno repetidamente escalonado. La ambigüedad, aún no superada en Poggioreale, entre las dos direcciones en que pueden los jardines desplegarse sobre una ladera -en paralelo o en perpendicular a las curvas de nivel-, pierde su sentido en estas circunstancias, que fijan necesariamente la de la pendiente como dirección dominante de desarrollo espacial. De este modo, la invención de Bramante permite identificar los elementos y definir las reglas básicas de la composición de la villa en ladera: el terreno deberá organizarse en una sucesión alternada de terrazas (al menos tres) y planos verticales u oblicuos en

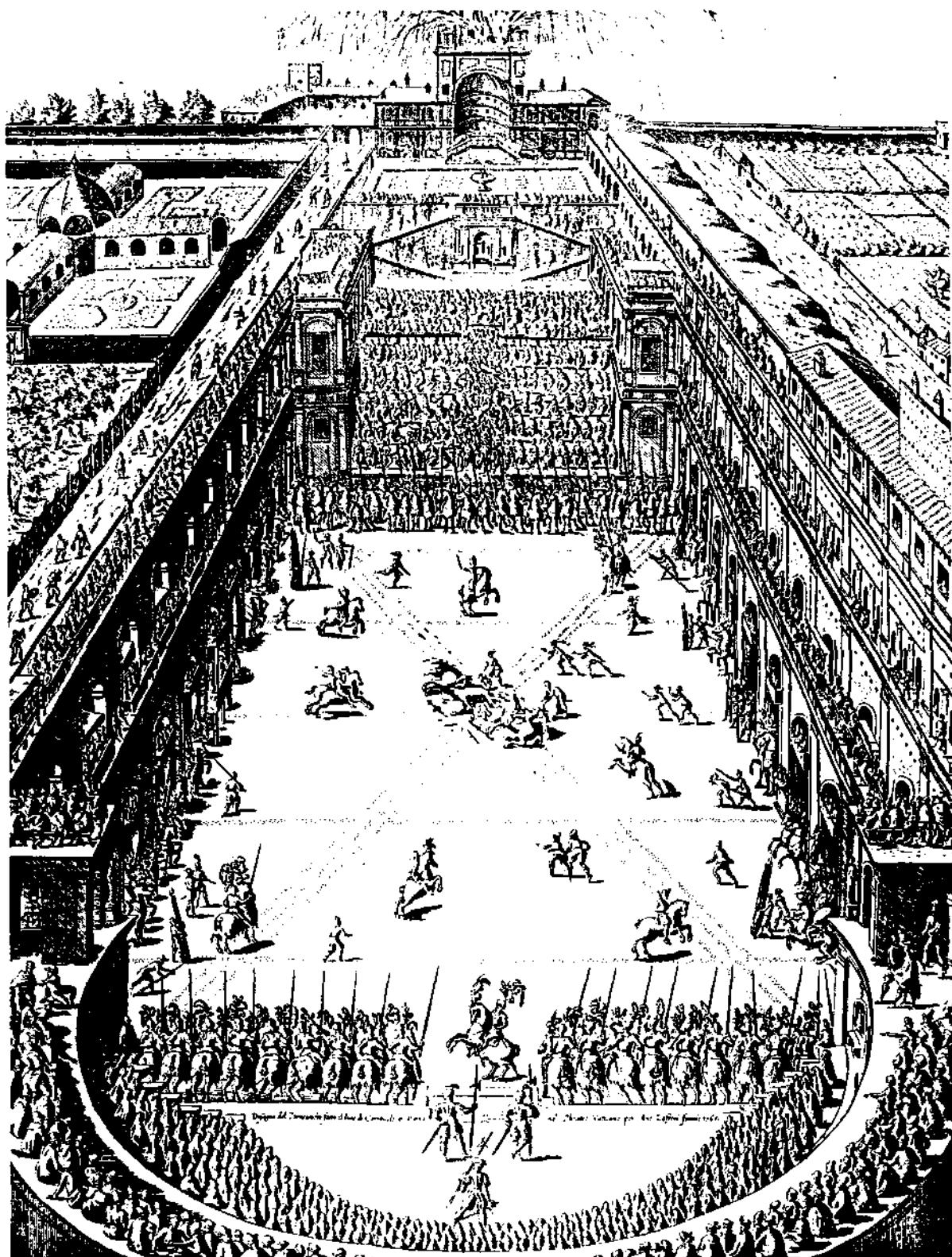
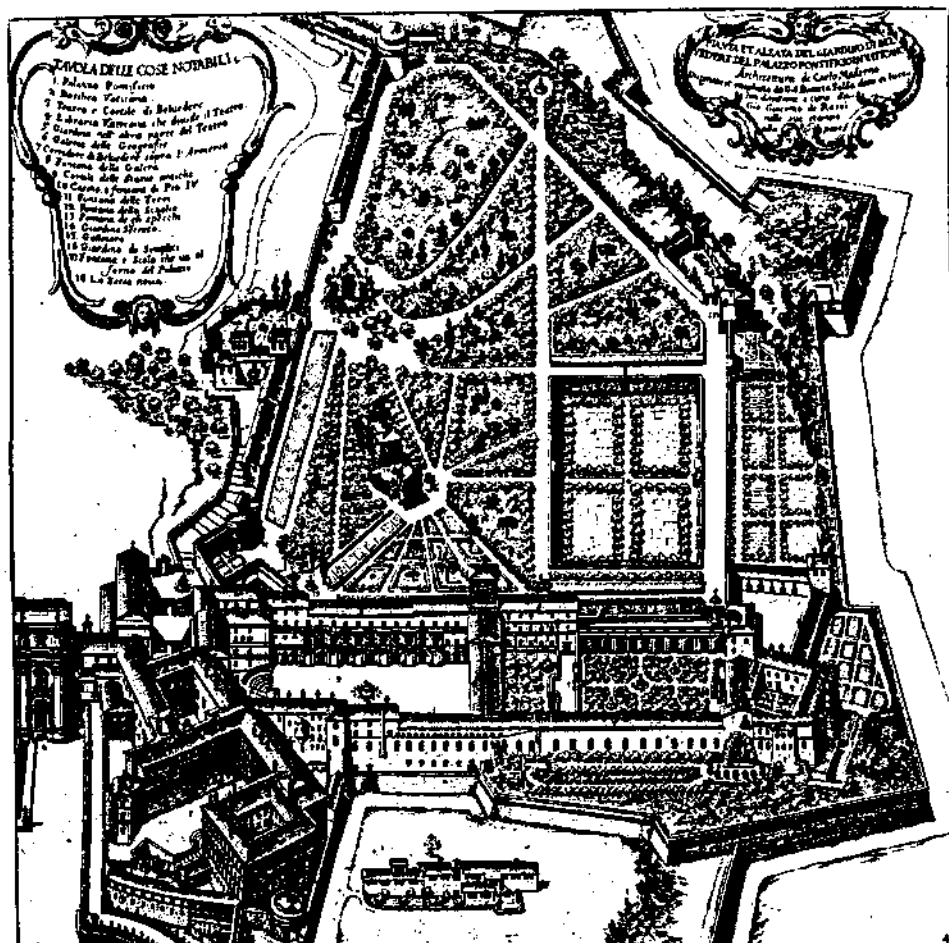
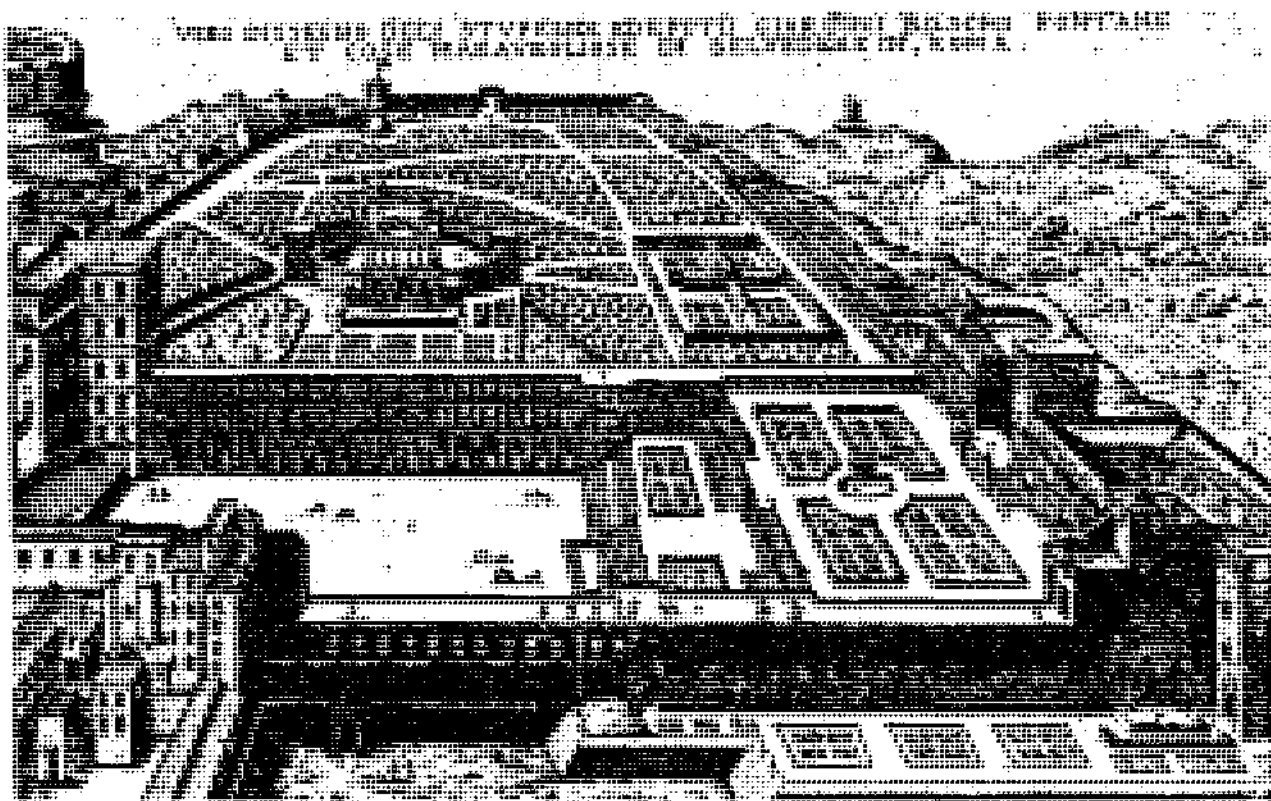


Fig. 188: El Belvedere terminado por Pirro Ligorio en la fiesta de 1565, según un grabado de Du Pérac-Lafrery.

profundidad; escaleras o rampas adosadas a éstos en medio o simétricamente a los lados, articularán aquéllas, al tiempo que temas vegetales y acuáticos combinados las ocuparán en extensión; una serie de piezas arquitectónicas o acuático-escultóricas -fuentes exentas o murales, grutas en los cambios de nivel, caídas o escaleras de agua, además de las mismas escalinatas-, alineadas a lo largo del declive, señalarán el eje perspectivo; éste comenzará en la entrada, que habrá de situarse en el punto medio del borde inferior -allí donde, en el Belvedere, se encuentra el acceso del graderío curvo bajo el palacio-, y enlazando esta secuencia de espacios, culminará en un telón murario curvado en exedra o, mejor, en la propia fachada de la casa de villa que, de no estar abajo, pasará a situarse en el plano más alto, dominando y coronando el jardín. Sentados estos principios, será posible ensayar variaciones, aumentando el número de terrazas, invirtiendo sus proporciones, intercalando desarrollos transversales, reelaborando las articulaciones o los elementos plásticos o alterando, incluso, la posición del edificio.

En el Belvedere esta concatenación de objetos y planos cambiantes estaba destinada a componer un espectáculo perspectivo que fuera más allá de la construcción geométrica de un espacio abstracto: "La construcción -afirma Nieto- se convierte en imagen para ver y observar, y en objeto figurativo... A la severa construcción volumétrica -típica de la espacialidad del siglo XV- se añade ahora una preocupación por los medios perspectivos visuales con miras a conseguir una mayor efectividad de la imagen" - (63). En efecto, las superficies murarias están dispuestas aquí como bastidores, en función de un punto de vista preferencial: el de las ventanas de las estancias papales en el piso alto del palacio (64). Pero lo que desde allí se contemplaba era la perspectiva central, la imagen unitaria y estática de un espacio no homogéneo, discontinuo y dinámico; o mejor, de una sucesión de espacios -tantos como los niveles en que el tradicional plano de base quedaba dislocado- coherentes en sí mismos, pero necesitados de acuerdos para salvar su continuidad.

En el primero de ellos, los planos laterales, formados por una su-



perposición de motivos conocidos en fajas convergentes, conducen la mirada hacia el fondo, hasta que los volúmenes salientes y macizos de las torres la interceptan a ambos lados. Al tiempo, el plano base horizontal se pliega hacia arriba, de modo que el espacio contenido por las torres se desliza bruscamente hasta ser represado contra el muro frontal del segundo desnivel; el ojo se desliza con él, atraído por la profunda sombra del edículo central, pero los planos inclinados de las rampas, en un movimiento envolvente, lo conducen hasta arriba. Allí, encuadrado por los bastidores verticales de las torres a los lados y las capas superpuestas de los tres planos frontales abajo, que forman una como embocadura invertida de escenario, la mirada se expande en el espacio de poco espesor del jardín, ligeramente irreal desde lejos cuando la reverberante luz del mediodía hace vibrar la vegetación, suavemente contenido por las arcadas bajas que lo enmarcan, hasta ser recogida en el punto de fuga por la concavidad del hemiciclo ahuecado en el fondo.

Tal era la visión preparada para Julio II; pero al espectador común, que entraba perpendicularmente al recinto por la puerta Julia, le estaba reservado otro modo bien distinto de disfrutar ese espectáculo espacial. Vista desde abajo, a la convergencia de las paralelas horizontales en el punto de fuga sobre la línea de horizonte, había que añadir la de las líneas oblicuas en puntos a diferentes alturas a lo largo de un eje vertical: las prolongaciones de los bordes del tramo inferior de la escalinata, de los de las gradas, que fugan muy arriba, y los de las rampas que lo hacen arriba y abajo, tejen una red de líneas virtuales similar a la de la perspectiva medieval en 'espinas de pez', que se cruzan sobre un eje de fuga invitando al movimiento (65). Ya desde la plaza inferior los planos frontales ocultan en buena parte, debido a su elevación y cercanía, la vista del plano de fondo; escenográficamente el efecto se hubiera reforzado de haberse retrasado algo el plano intermedio, de haberse fragmentado más escalonadamente la transición hacia la plataforma superior o elevado el plano de fondo, como más tarde acabará haciéndose. Dicho efecto se acentúa al acercarse a la base del plano inclinado de las gradas; desde aquí el recinto es percibido como la sucesión de dos espacios -uno de ellos so-

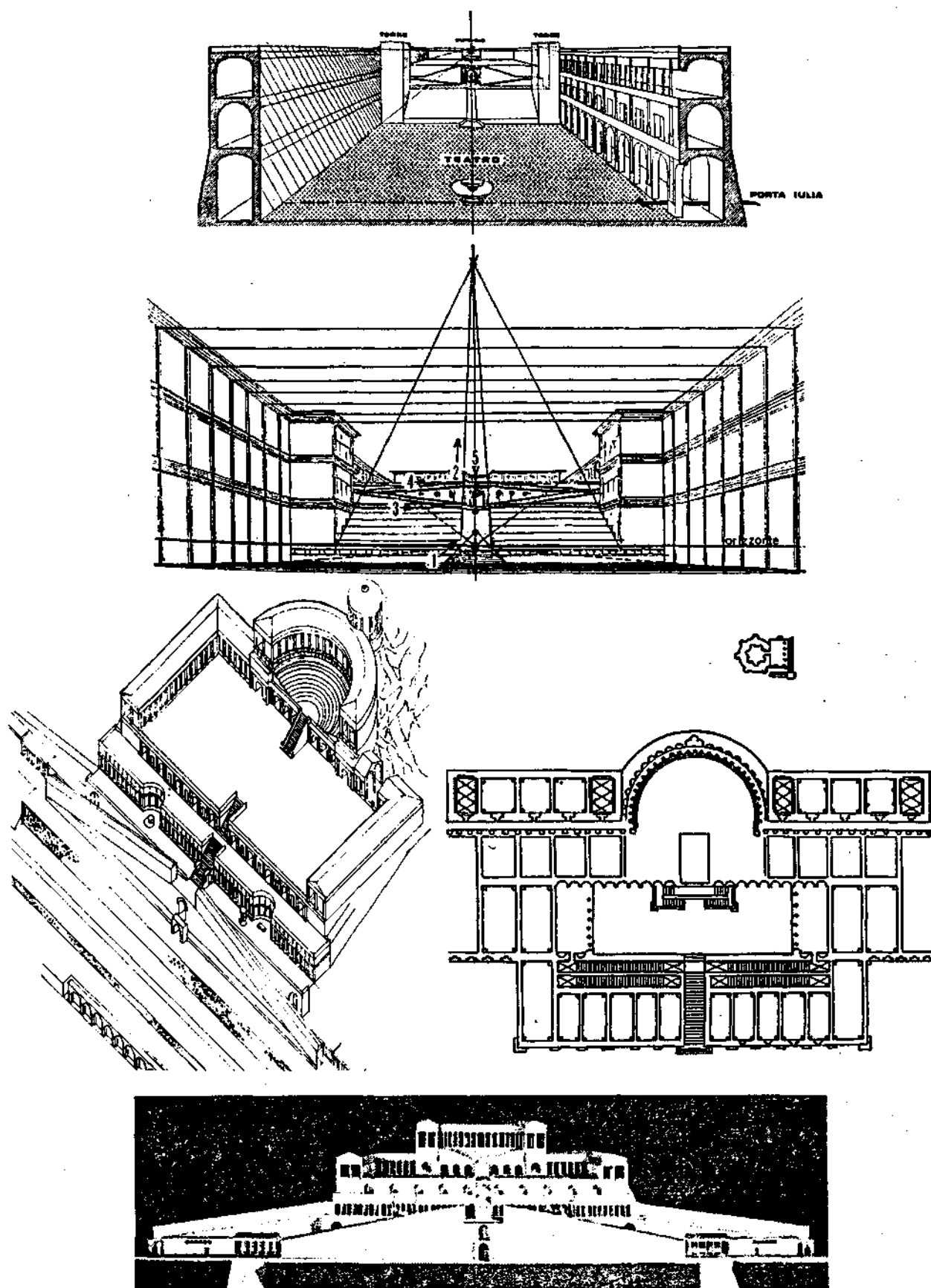


Fig. 191: Reconstrucción perspectiva del Belvedere desde el punto de vista principal (de Bruschi).

Fig. 192: Reconstrucción perspectiva del Belvedere visto desde el plano inferior (de Franchina).

Figs. 193 y 195: Santuario de la Fortuna Primigenia en Praeneste: axonometría y vista frontal de la maqueta (en Giedion).

Fig. 194: Los jardines de Lúculo según la reconstrucción de Pirro Ligorio.

lamente adivinado por la continuidad de los planos laterales-, articulados por un complejo mecanismo de rampas y escalinatas, de superficies inclinadas y verticales, laterales y frontales. Al ascender por la escalinata recta la perspectiva se amplía, al tiempo que entra en movimiento el juego de rampas ascendentes; la estrecha plataforma intermedia apenas permite un descanso y el hueco oscuro del ninfeo atrae hacia la base de los planos oblicuos de las rampas, desplegados a ambos lados. Subir por ellas implica un giro de 90°, a derecha e izquierda, en la dirección de recorrido; la perspectiva cambia bruscamente en el momento en que se comienza a ascender por el tramo lento y la inconfortable visión de los muros laterales ciegos obliga a desviar la mirada a los lados, hacia abajo. Pero en el segundo tramo, girados ahora 180° en sentido contrario, a medida que la ascensión más rápida provoca la fatiga, vuelven a atisbarse progresivamente las arcadas laterales del recinto superior y las partes altas de la vegetación.

Al coronar las rampas el paseo arquitectónico adquiere súbitamente su sentido con el descubrimiento del jardín; al fondo de la calle central, encuadrado por la vegetación aparece, tras un irisado penacho de agua, el hueco elevado y cóncavo del hemiciclo. Al volver la vista hacia atrás se abre ante ella el vacío hondo y prolongado del teatro entre los deambulatorios, cerrado por la gradería curva y los volúmenes fragmentados del palacio. Solo desde aquí, desde el punto donde convergen las rampas por encima del ninfeo, podía comprenderse cabalmente -como desde las ventanas de los apartamentos papales- el elaborado juego de superficies y espacios representado en el Belvedere. Al internarse en el jardín, a la tensión dinámica del recorrido anterior sucede la regular disposición del arbolado y los cuadros vegetales alrededor del cuenco de la fuente, en un espacio circunscrito por arcadas de una altura, dominado desde la plataforma central de la escalinata concéntrica ante el fondo teatral del muro curvo.

Perpectiva central estática y perspectiva dinámica en 'espina de pez' ocurren simultáneamente en el Belvedere. Si al espacio abstracto y homogéneo del primer Renacimiento corresponde una visión unitaria e instantánea desde un punto prefijado, a un espacio concreto y anisótropo ha de corresponder una visión cambiante y continua desarrollada a lo largo

de un trayecto controlado por un eje (66), una secuencia de encuadres perspectivos captados en movimiento que acaban por formar una imagen integrada en la memoria. Pero visión estática externa y visión dinámica interna se revelan en el Belvedere como complementarias, anticipando quizá propiedades manieristas, y resultan sintetizadas en aquel momento del recorrido en que puede contemplarse, mirando alternadamente hacia delante y hacia atrás, todo el recinto.

Y es ahora cuando la analogía con el santuario de la Fortuna Primi-genia en Praeneste resulta más cargada de sentido. No es ya que las quebradas rampas convergentes del Belvedere provengan del plegado de las rampas continuas de Praeneste -subrayando aún más su axialidad-, o que la sucesión en éste de la pareja de rampas transversales y la escalinata recta se repita, aunque invertida, en aquél; ni siquiera que el plano alto del jardín terminado en hemicírculo sea un paralelo, a escala más modesta, de la plaza porticada superior, abierta frontalmente y presidida por la gradería semicircular. Es sobre todo que al problema de la impostación arquitectónica sobre un terreno en pronunciado declive, se responde con una similar disposición axial de terrazas y escalinatas, poniendo en funcionamiento un análogo mecanismo dinámico. A la impresionante imagen lejana del santuario dominando desde su altura el paisaje de la campiña romana (67), sucede la visión axial desde abajo, en la que la superposición de planos verticales produce, debido a la semiocultación de unos por otros, la sugerencia de que hay entre unos y otros espacios que solo será posible descubrir ascendiendo por la pendiente: eficaz incitación a recorrer un camino establecido, a lo largo del cual el desplazamiento relativo de los planos al moverse el espectador paralela o perpendicularmente a ellos, el ocultamiento completo de lo que hay detrás al acercarse a sus bases, su descubrimiento paulatino al ascender por las escalinatas y la sucesión pausada de estrechas terrazas que precede a la expansión de la plataforma superior no dan reposo hasta concluir cerrándose en sí mismo en la concavidad que culmina el edificio (68).

Pero ese recorrido en el interior del espacio perspectivo, forzado

por los mecanismos de la perspectiva dinámica, lleva inexorablemente a advertir hasta qué punto se halla aquél construido no tanto como objeto coherente en sí mismo, cuanto como objeto destinado a ofrecer una imagen coherente pero ilusoria de sí. "La perspectiva es un orden, pero un orden de apariencias visuales", observa Panofsky (69). Y en efecto, al recorrer el Belvedere va descubriéndose también lo que las apariencias ocultan a la visión estática centrada (70): los muros toscamente cerrados del nivel intermedio, ocultos por la proyección de las torres salientes, que a su vez disimulan la discontinuidad del tercer deambulatorio salvada mediante rampas interiores; el suelo inclinado, levantado hacia el fondo, de la última terraza, las correcciones ópticas en los lineamientos de los órdenes laterales y su difícil encuentro con el orden más bajo del plano de fondo, recursos que tienen por objeto hacer aún más profundo el espacio del jardín alto; la prolongación hacia el centro de los muros del fondo, evitando la colisión con el orden más bajo pero de entablamento común del lienzo curvo, para alejar perspectivamente ese espacio terminal del hemiciclo. "Bramante -concluye Portoghesi- ... piensa su arquitectura como espectáculo luminoso, como realidad óptica a la cual la concreta realidad táctil puede incluso no corresponder" (71).

3.4. Villa bloqueada y compartimentación espacial.

Muy cercana en su concepción al Belvedere, la villa Imperiale, construida cerca de Pésaro, en las Marcas, junto a la costa del Adriático, por Girolamo Genga (72), se sitúa al pie de una colina y se extiende hacia la cumbre en dirección a oriente, escalonando la ladera para obtener una serie de terrazas a diferentes alturas, delimitadas y conectadas por deambulatorios laterales. El cuerpo principal, una fábrica de doble crujía colocada exactamente donde comienza la pendiente, se asienta sobre un cripto-pórtico dividido por gruesos contrafuertes y abierto a un antepatio formado delante del edificio por dos alas cortas. Sobre él, al nivel de la pri-

mera terraza, un salón abovedado con ábsides extremos se abre en un pórtico muy profundo de cinco vanos hacia un patio alargado, que aparece con una estatua central en un dibujo de Franciscod'Hollanda (73). El patio queda circunscrito lateralmente por sendos muros que continúan las dos alturas del edificio; muros muy articulados, con un ábside en el centro, pero casi ciegos, tras los cuales se ocultan los pasadizos y rampas que suben a los niveles superiores. En los ángulos, escaleras de caracol salientes producen rincones convexos que articulan los costados (74). También el cuarto lado está cerrado, pero por un muro de una sola altura. Un ábside centrado en él da acceso a una estancia subterránea iluminada cenitalmente con una fuente rústica en el fondo; otras estancias se encuentran a los lados, y detrás de ellas un aljibe ocupando toda la anchura del flanco de la colina.

Por encima de estas cámaras, en una segunda terraza a la altura de las habitaciones privadas de la casa, con las que está directamente conectado, se encuentra el jardín reservado. Se trata de un espacio rectangular de dimensiones similares a las del patio, encajonado en la ladera pero abierto al vano inferior en un costado. A lo largo de éste se extendía una franja ornamental de mirto recortado, mientras en derredor los muros estaban cubiertos por espaldares de naranjos que brotaban de un bancal corrido de considerable anchura. Más arriba, un jardín de mucho mayor tamaño ocupa la última terraza. A él se llega por escaleras situadas al final de los pasadizos, tras la segunda terraza, que salen bajo sendos pabellones; desde éstos puede además pasarse por ambos lados, sobre los corredores, hasta los miradores que rematan el cuerpo principal. El jardín alto estaba distribuido en cuatro cuadros con diseños geométricos realizados en boj, mirto y romero, complementados con figuras topiarias, tiestos de cidros y algunas fuentes. Los caminos debían estar cubiertos por emparrados y galerías formadas con laurel, y los muros por espaldares de naranjos, como los del jardín reservado (75). Pero el cerramiento se interrumpía en las esquinas, donde unos pórticos curvos daban paso a terrazas circulares asomadas, a modo de baluartes, al paisaje. Por la puerta abierta en el eje del muro de fondo, se salía al robledal que cubría entonces el resto de

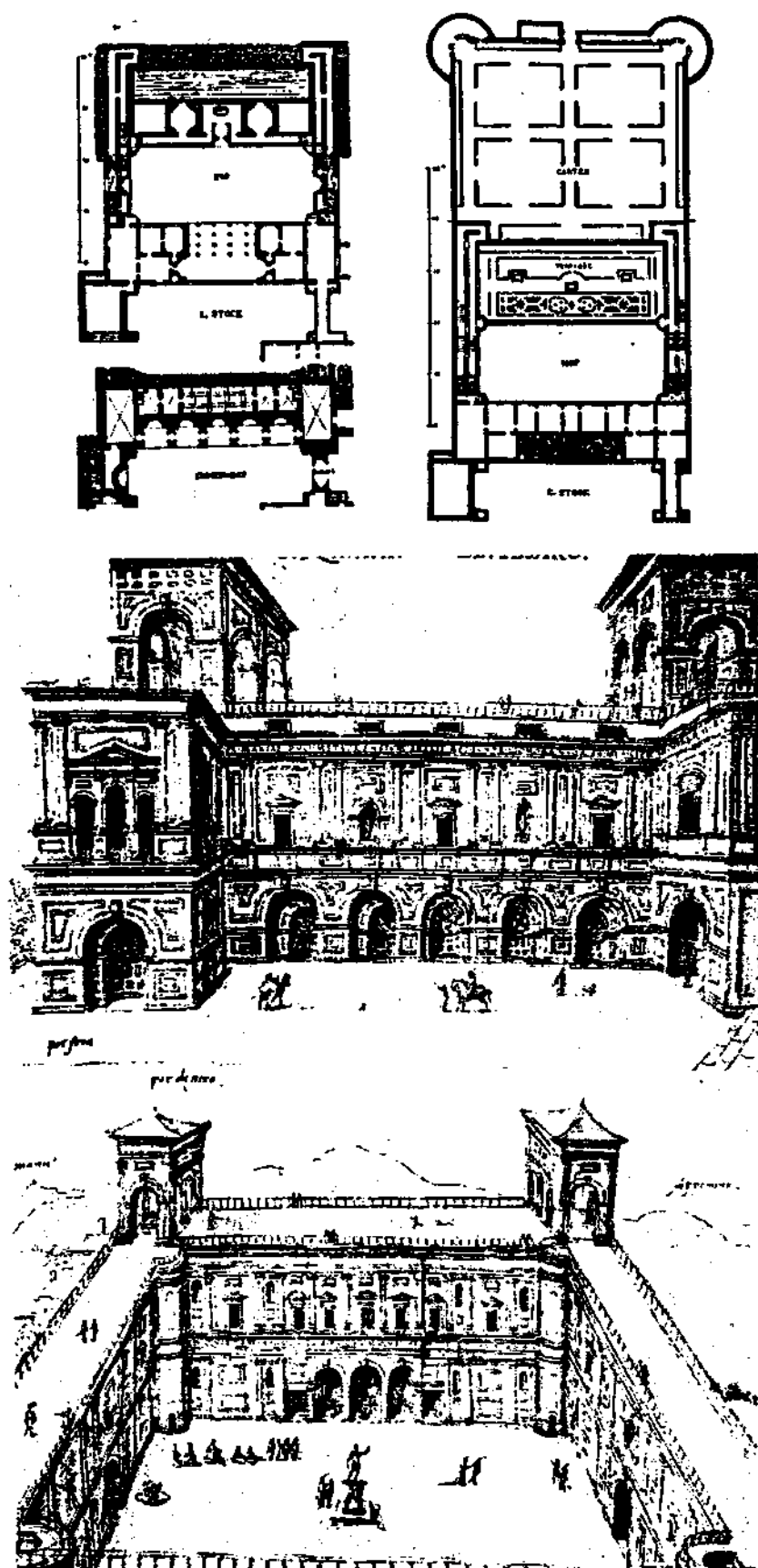


Fig. 198: Villa Imperiale en Pésaro: plantas a las cotas del criptopórtico, el patio y los jardines (en Tafuri).
 Fig. 199: El antepatio de entrada y el patio visto desde arriba en sendos dibujos del cuaderno de Francisco d'Hollanda en el Escorial (en Masson).

la colina; a través de él un sendero recto conducía hasta la cima, donde se construyó más tarde, a finales de siglo, un casino desde el que se dominaban los bosques y el mar; otro fue levantado al pie del collado, al lado contrario de la villa, en la misma línea de costa (76).

Se configura de este modo una secuencia axial de tres espacios escalonados en el interior de un recinto único, tal como ocurría en el Belvedere (77). Como allí, el palacio está abajo y el jardín -al menos el jardín principal- arriba, en la tercera terraza. El punto de vista principal se sitúa en el hueco central de la planta superior de aquél; pero ésta se halla al nivel de la segunda terraza, no de la más alta, que escapa a su control visual. En el fondo de ésta no se dispone, por tanto, un hemiciclo que recoja el punto de fuga de una perspectiva que no llega hasta allí; en su lugar solo hay una puerta, pero sendos semicírculos se disponen, en cambio, en los ángulos, y no cerrados sino abiertos, rompiendo la continuidad del límite y poniendo en contacto visual el jardín interior y el paisaje exterior. También como en el Belvedere, dos brazos paralelos se extienden hacia la ladera, abarcando las terrazas y comunicándolas con el bloque principal; pero el jardín alto queda fuera de su alcance, aislado al nivel de las cubiertas y ceñido por simples muros. Dos torres salvan esa omisión, aunque no se trata aquí de regruesamientos que contraigan lateralmente el espacio, sino de pabellones superpuestos que, al tiempo que encuadran el plano alto, articulan las crujías de los corredores con los muros de cierre del mismo.

Esta secuencia espacial carece, sin embargo, de continuidad, porque las terrazas no están conectadas ni por escalinatas axiales -el declive del terreno posiblemente no lo permitiera- ni por rampas pegadas a los muros de contención. El delicado juego de superficies que se ponía en movimiento en el Belvedere a medida que el espectador avanzaba sobre el eje y subía por los planos inclinados, no encuentra aquí equivalente. Los muros de fondo de las terrazas, tratados igual que los laterales para formar una envolvente completa, hacen bien patente la división del recinto en tres sectores, en tres cajas aisladas sobrepuestas. En el patio inferior,

el muro de fondo recoge la cornisa del primer orden, subrayando la discontinuidad con la segunda terraza, mientras los semicilindros de las escaleras angulares suben hasta la cota de la cubierta, sugiriendo con unas pilastras salientes en el borde la presencia de un plano virtual que cierra el cuarto lado de aquélla. Un papel similar cumplen las torres en relación con la tercera terraza. Así, el jardín reservado y el jardín alto resultan tratados, respectivamente, más como una segunda planta en el cuerpo posterior de un edificio idealmente organizado en torno a un patio, y como el jardín trasero al otro lado de aquél -esto es aquí, por encima de sus cubiertas-, que como los escalones intermedio y final de una sucesión de terrazas en la falda de un monte. Es más, incluso el patio abierto que precede al edificio queda bloqueado en el criptopórtico sin posibilidad de conexión directa con la planta noble; el criptopórtico no prepara sino que impide el paso hacia el mundo privado encerrado entre los muros de la villa.

Tal actitud, tendente más a la compartimentación que a la fluidez espacial, se ve reforzada por el hecho de que las terrazas no se alargan en la dirección de la profundidad -como ocurría en la primera y la última del Belvedere, con el contrapunto transversal de la intermedia-, sino que se comprimen: las dos terrazas inferiores tienen una proporción aproximada de 5x2, pero en la dirección transversal; el plano alto, que viene a ocupar lo que la suma de las otras dos, ni siquiera llega a ser cuadrado. Este escaso desarrollo longitudinal constriñe de tal modo la visión perspectiva de la sucesión de espacios escalonados, que llega casi a anularla por falta de la distancia necesaria. Desde el patio no llega a ser visible el muro de fondo del jardín reservado, que solo alcanza a verse a través de los arcos desde el interior del salón abovedado; desde los balcones del piso alto se dominan el plano inferior y el intermedio, pero tampoco llega a verse el fondo del plano superior. Las posibilidades unificadoras y expansivas del espacio perspectivo son sistemáticamente obstruidas. Al eliminarse las articulaciones se prescinde de aquellos mecanismos que hacían posible la visión dinámica del recinto; al ocultar los planos de fondo se pone en cuestión el sentido de la propia perspectiva central. Ya no se per

sigue la coherencia de la imagen global; se renuncia voluntariamente a la búsqueda de soluciones de continuidad, prefiriendo la presentación de un espacio fragmentado. Se entiende ahora la verdadera intención de los miradores que coronan el cuerpo principal: no solo destacar éste del resto de la fábrica, no solo enmarcar el lejano horizonte de los Apeninos. Es que únicamente desde allí, es decir, desde arriba, desde fuera del edificio sería admisible, en esta lógica, la visión y el entendimiento globales de la villa.

Treinta años después, el esquema planimétrico del Belvedere y de la villa Imperiale vuelve a utilizarse en la villa de Julio III. La villa Giulia se construye en las afueras de Roma, más allá de la Porta del Popolo, en la depresión existente entre las colinas de Parioli y el monte Pincio (78). El papa solía llegarse a su villa desde el Vaticano, cruzando el río hasta un pequeño puerto que se ve en la planta de Cartaro. Una pérgola conducía hasta vía Flaminia; en ese punto dos chaflanes -de los cuales, en aquel que estaba cara a la ciudad se instaló una fuente pública (79)- suavizaban perspectivamente el encuentro con la calle que, en línea recta, ascendía hacia una antepiazza irregular en cuyo fondo se divisaba oblicuamente el edificio. Este presenta el severo aspecto de un palacio, con una fábrica prismática de dos plantas, cuyo cuerpo central se subraya fuertemente mediante el almohadillado de la puerta y el rehundido de la balconada superior, y dos alas atrasadas que hubieran debido coronarse con torrecillas cupuladas (80). Pero esos volúmenes maclados no hacen sino envolver la cabecera semicircular de un gran patio, circundada interiormente por un pórtico, a cuyo perímetro vienen a ajustarse. A ese espacio semicircular, se yuxtapone, mediante una calle transversal de la anchura de los arcos terminales, otro espacio cuadrado, a su vez delimitado por muros con ático que alcanzan la altura del primer piso del palacete. Sendas puertas al nivel de la cornisa inferior articulan delicadamente esta caja de muros con el volumen cóncavo de aquél (81). El pórtico, en cuyas bóvedas se figuran al fresco pérgolas de vides y flores, continuaba por detrás de los

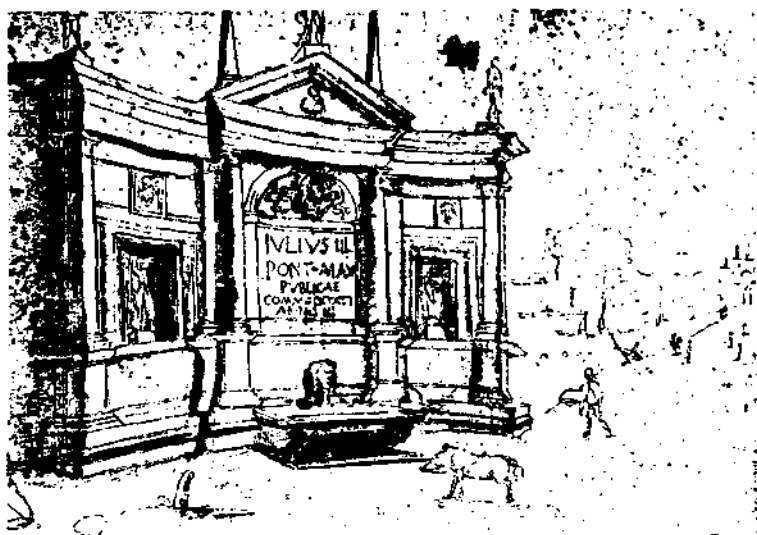
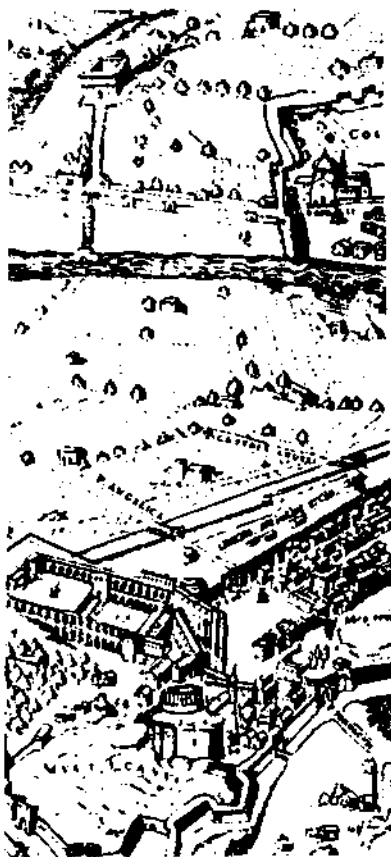
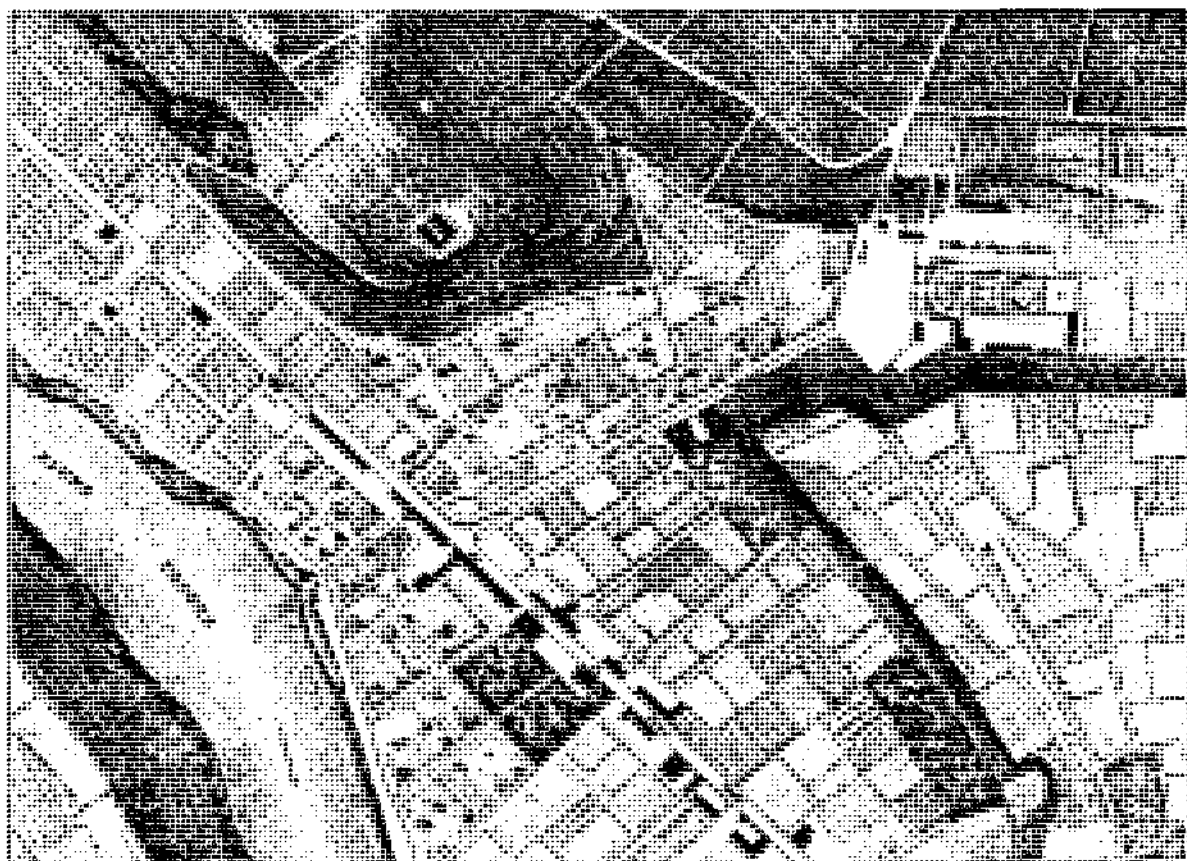


Fig. 200: Plano de situación de villa Giulia cerca de vía Flaminia, según Letarouilly.

Fig. 201: Villa Giulia y el camino de acceso desde el Tíber en la planta de Roma de Cartaro.

Fig. 202: La fuente de Julio III en el chafflán de vía Flaminia (en Coffin).

Fig. 203: El frente de la villa en el reverso de la medalla conmemorativa de Julio III (de Letarouilly).

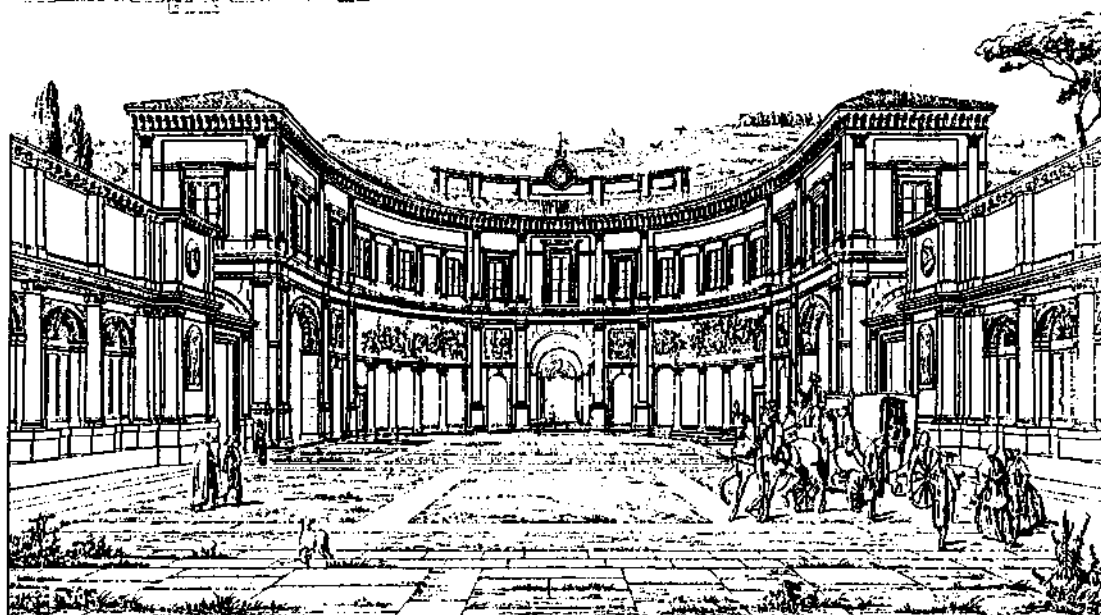
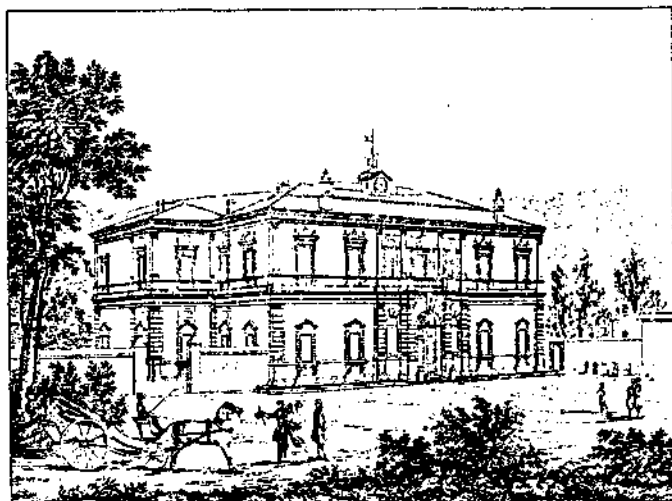
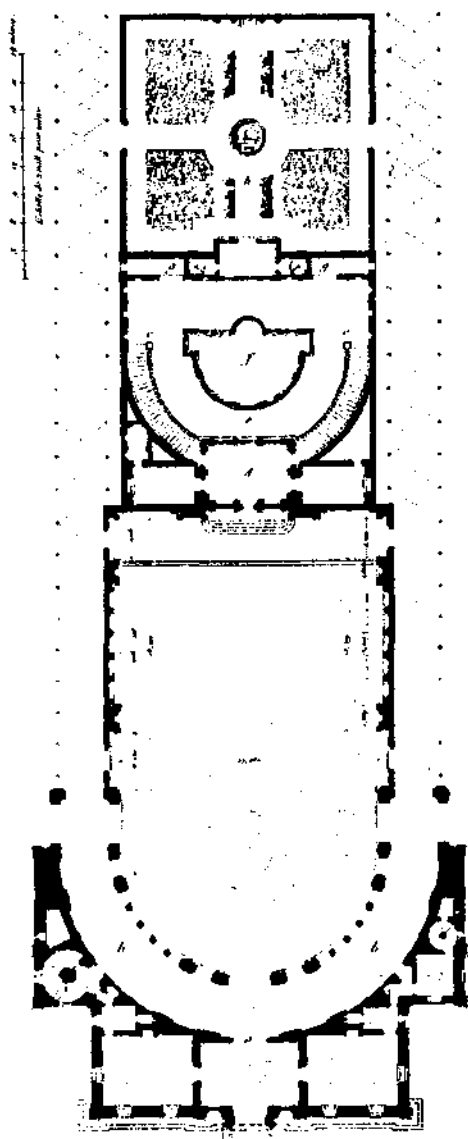
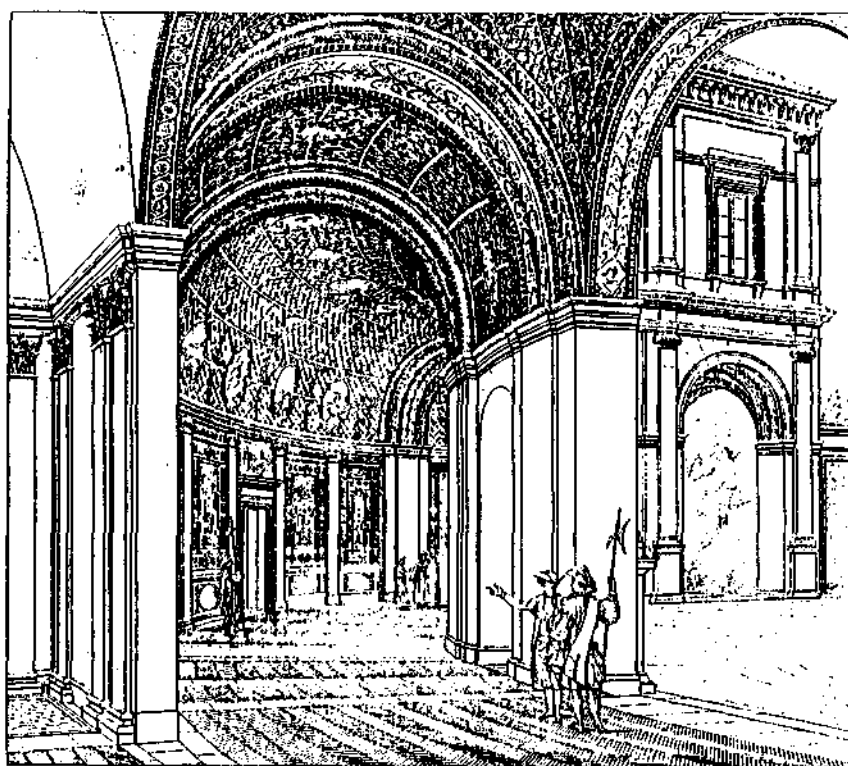


Fig. 204: Planta general de villa Giulia, según Letarouilly.
 Figs. 205 y 206: Vistas anterior y posterior (de Letarouilly).
 Fig. 207: El primer patio visto hacia el palacete (de Letarouilly).



Figs. 208 y 209: Villa Giulia: vistas del primer patio hacia el fondo y del pórtico del mismo con el pergolado pintado en las bóvedas (de Letarouilly).

muros en otras verdaderas, que acompañaban exteriormente toda la longitud del edificio. Hacia el interior, los muros laterales están provistos de nichos que alojaban estatuas (82); algunos relieves quedaban enmarcados en los entrepaños centrales del muro de fondo, junto al cual se forma a todo lo ancho del patio una plataforma ligeramente elevada. Ammannati describía este recinto en términos teatrales: "el 'vial' hace de proscenio y el patio de orquesta, el semicírculo del 'palacio' hace teatro y esto otro que os describiré [la plataforma al fondo del patio] hace la escena" (83).

Unas pocas gradas conducen hasta el único hueco que se abría entonces al fondo de este recinto (84). Traspasado el umbral, el visitante se encuentra inesperadamente en una logia de tres arcos que se asoma hacia un patio excavado. Enfrente hay otra logia con serlianas flanqueada por pajareras, que da a su vez a un espacio posterior entrevisto en el último plano. Entre ambas logias que dominan el patio bajo a modo de pabellones levantados, las copas de cuatro plátanos ocultaban a la vista un gran vano mixtilíneo bordeado por balaustradas, rehundido en el suelo (85). Dos escaleras curvas, a los lados de la logia de entrada, permitían descender hasta éste; se descubría entonces, bajo los árboles, el hueco de un ninfeo a cota inferior. En correspondencia con las logias hay sendas estancias subterráneas: es preciso entrar en la que se encuentra bajo la primera para descender al nivel del ninfeo. Allí, al fondo de una placita semicircular rodeada de nichos con arreglos rústicos, brotaba el agua por detrás de cuatro hermas exentas dispuestas también en semicírculo, formando un estrecho canal que se pierde a los lados, señalando la llegada del Acqua Vergine, de la que se abastecía la villa. Otros pasadizos y grutas están excavados en derredor.

Al otro lado del patio bajo hay, por último, un jardín cercado. Dos escaleras de caracol ocultas en el interior de la estancia del fondo, suben al segundo mirador, que da acceso directo -a la cota del primer patio- a un recinto cuadrado cercado por muros de poca altura. Cuadros regulares de flores y arbolado rodean una pila de pórfido antigua instalada en el

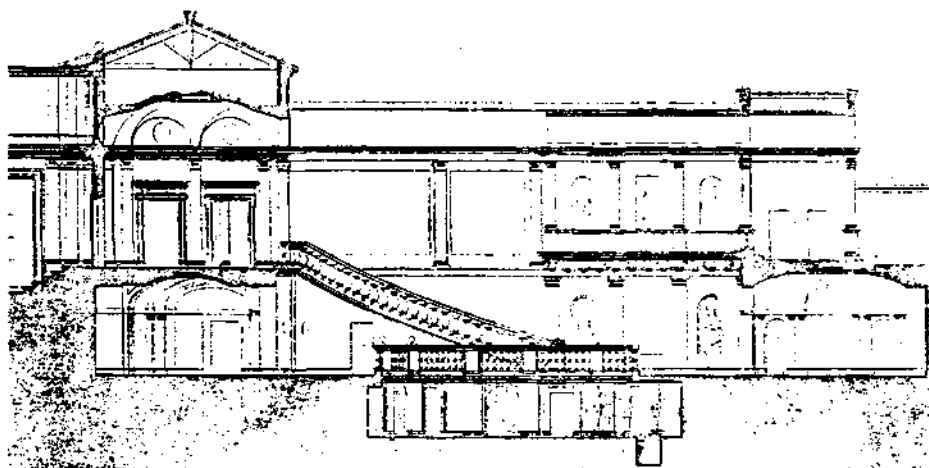
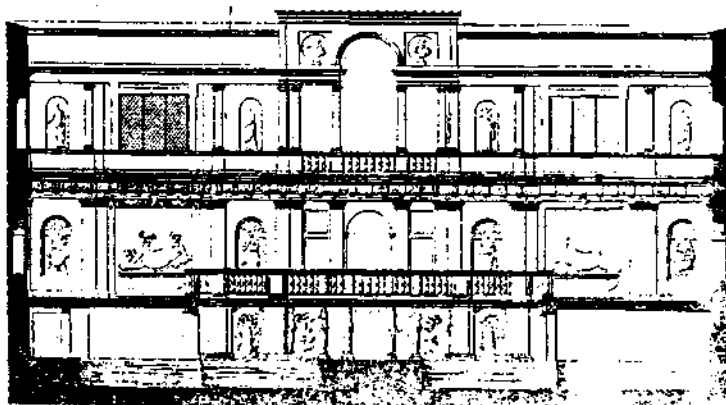
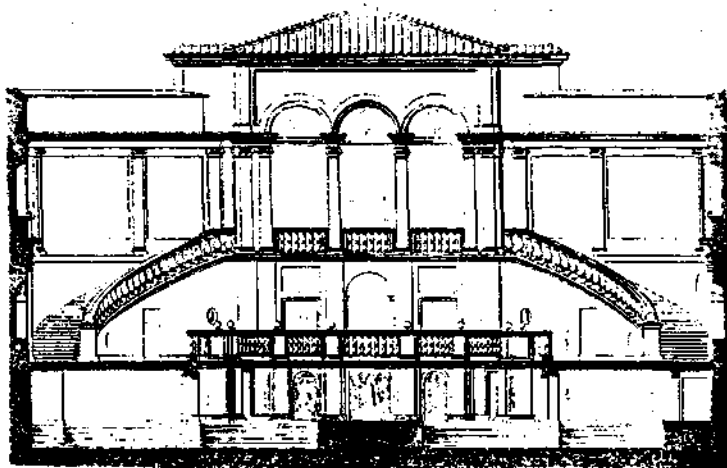
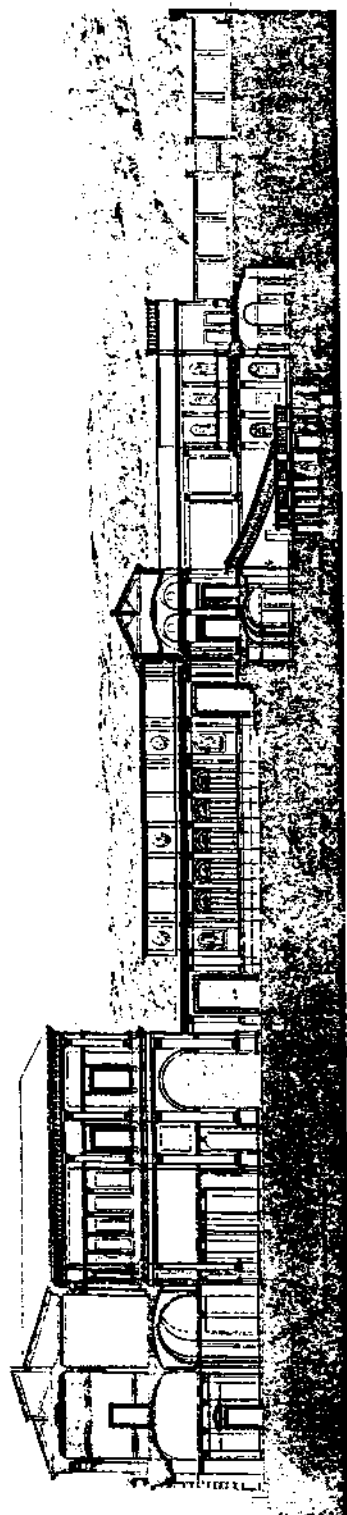
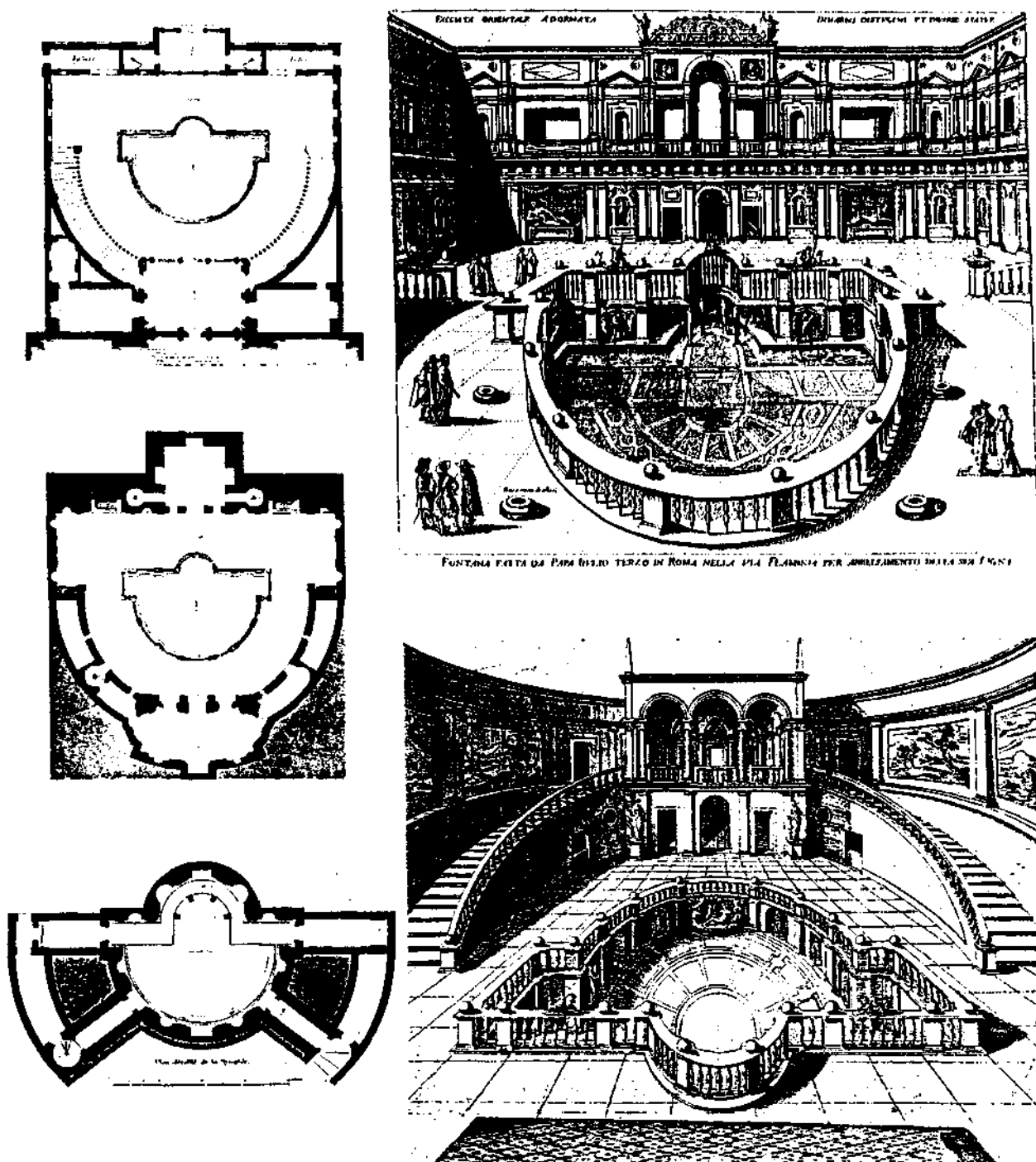


Fig. 210: Sección longitudinal de villa Giulia (de Letarouilly).

Fig. 211: Alzado del fondo del primer patio (de Letarouilly).

Figs. 212 y 213: Secciones transversales hacia los dos frentes del patio bajo (de Letarouilly).

Fig. 214: Sección longitudinal por el patio bajo y el ninfeo (de Letarouilly).



Figs. 215 a 217: Villa Giulia: plantas del patio bajo y del ninfeo (de Letarouilly).

Figs. 218 y 219: El ninfeo excavado en el patio bajo en dos grabados de Rouhier (en Azzi Visentini y Masson).

centro. Dos cancelas se abren en los muros laterales a las pérgolas exteriores, cerrando simétricamente el circuito. Un edículo en el muro de fondo termina el eje perspectivo (86). Desde el jardín, enmarcada por la vegetación, la doble serliana del pabellón de acceso filtra la imagen de la primera logia más allá del vacío del patio bajo; recortados en el hueco de la puerta, al fondo de aquélla, se alcanzan a ver el pórtico cóncavo del patio grande y, tras él, el arco en penumbra de la entrada desde el atrio (87).

De nuevo, pues, como en el Belvedere y en la villa Imperiale, tres espacios sucesivos, ocultos tras el adusto volumen del palacete, se disponen en villa Giulia enlazados por un eje longitudinal. La secuencia palacio/teatro/ninfeo/jardín se repite como en Pésaro y en el edificio vaticano -excepción hecha del tercero de sus términos, que presenta variaciones en cada uno de ellos-, puesto que también en villa Imperiale la primera terraza se consideraba teatro, pudiéndose montar los eventos sobre el fondo del pórtico del salón principal.

Pero estos espacios no están en villa Giulia escalonados en la vertiente de una colina: el edificio se extiende horizontalmente, paralelo a la línea de cota sobre la que se asienta, en vez de hacerlo perpendicularmente a ella siguiendo la pendiente del terreno. Ahora bien, los cambios de nivel que parecen consustanciales a esta disposición secuencial, vienen a lograrse rehundiendo el recinto intermedio respecto a la rasante de los otros dos. Sería interesante conocer hasta qué punto las condiciones topográficas o mecánicas del suelo pudieron obligar a semejante arreglo; el hecho es que allí fue donde, de modo harto singular, se instaló el ninfeo. Este, entendido como una cavidad excavada horizontalmente en alguno de los desniveles, se había ubicado en el Belvedere en la segunda terraza, entre las rampas simétricamente dobladas que salvaban la diferencia de cotas con el jardín alto; en la villa Imperiale el ninfeo, con entrada desde el patio inferior, sustentaba el jardín reservado de la terraza intermedia. En la villa Giulia el ninfeo es situado en el segundo recinto, pero no excavando en alguno de sus lados, sino ahondando verticalmente en

el suelo en medio del patio, a un segundo nivel de profundidad y a cielo abierto; si bien la pérdida que tal disposición pudiera comportar de la apropiada atmósfera reservada y secreta, se corrige aislándolo con la presencia protectora del arbolado que cubre ese ámbito y con el ahuecamiento final, tras las hermas, del punto en que surge el manantial.

Muy en contra de la poderosa voluntad de integración espacial que se hace patente en el Belvedere, en la villa Giulia se opta en principio por la compartimentación. A ella se tiende ya en la villa Imperiale al constreñir la visión de los niveles superiores impidiendo el desarrollo longitudinal de las terrazas, sin necesidad de cerrar -aunque tal cosa que de claramente sugerida- el costado libre. Pero en la villa Giulia, en cambio, sendas crujías transversales se interponen entre los tres espacios sucesivos. La sensación de cierre y aislamiento habría de ser particularmente notable en el primer patio, donde la continuidad en altura de los muros y la presencia de tan solo una puerta, y de no excesivo tamaño, en el fondo parecería negar la posibilidad de existencia de recintos posteriores. Pero esta separación entre la parte más pública y la más reservada de la villa, resulta ser, más bien, un recurso para provocar la sorpresa (88); porque a la oclusión y contracción espaciales sucede una repentina expansión, en virtud de la cual el espacio se dilata tanto hacia abajo como hacia el fondo, y fluye en ambas direcciones hacia el ninfeo y el jardín. Abiertos en medio de los brazos transversales, los pequeños pórticos de tres vanos, salientes y ligeramente destacados en altura, articulan los espacios mayores recuperando la continuidad visual, estableciendo planos virtuales intermedios que hacen legible la profundidad y recortando sobre el eje visiones reducidas de los recintos extremos.

Desde el pórtico semicircular del primer patio, la visión perspectiva acaba en el muro de cierre, no en vano tratado al modo del telón de fondo de un escenario teatral; el pequeño hueco central apenas debía permitir un atisbo de lo que sucedía al otro lado. En cambio, en el primer mirador un espectáculo espacial de pasmosa riqueza se despliega ante los ojos del espectador. A la urgencia de recorrer el interior de ese paisaje

arquitectónico responden las rampas laterales que, como las del Belvedere, pero recogiendo la curvatura del límite en vez de plegarse contra el muro, conectan el nivel superior y el intermedio. En el patio bajo la visión de los recintos extremos se desvanecería más allá de la bóveda formada por los árboles, en la misma medida en que la atención se centrara en el ninfeo. Este constituye en sí mismo un final de recorrido, y eso explica la ausencia de conexión visible con el recinto del jardín. Se produce así la paradójica situación de que, siendo éste visible desde el primer mirador, resulte aparentemente inaccesible. No muy distinto era el caso del jardín reservado de Pésaro, visible desde las habitaciones privadas del piso alto, pero inalcanzable desde el patio. Un tránsito oscuro por escaleras ocultas salva, como allí, el último cambio de nivel. Desde el segundo pórtico se reproduce el espectáculo espacial del primero, pero llevando esta vez la mirada hacia atrás y hacia delante alternativamente, como ya ocurriría al coronar la tercera terraza del Belvedere. En el jardín, la superposición de los planos de adoblos de ambos pórticos, omitida la visión del vacío intermedio, vuelve a provocar una profunda sensación de espacialidad. Estas cuatro escenas, recíprocas entre sí, se despliegan a lo largo de un eje visual coincidente con el de simetría que, desde la misma puerta del edificio, atravesando las crujeas interpuestas por el estrecho marco de la abertura en el primer muro y por los miradores subsiguientes, llega hasta el edículo labrado en el fondo del jardín; a él, sin embargo, se sustrae el ámbito escondido del ninfeo. Como en los casos anteriores, sendos pasos laterales, los de las pérgolas, conectan el último recinto con el primero; pero éstos son aquí pasajes externos a la edificación, sin vistas hacia el interior de los recintos, desarrollados a una sola cota y sin acceso, por tanto, al patio bajo, que sirven, en cambio, de transición desde la villa y sus jardines hacia los campos del entorno.

Esta compleja secuencia de espacios alternados, estrechamente ligada a las peculiares condiciones altimétricas de la villa Giulia, es un buen ejemplo de los desarrollos que es posible obtener a partir de la estrategia de organización de los terrenos en pendiente, puesta a punto medio siglo antes por Bramante. Sin embargo, en los ejemplos expuestos hasta

ahora, este sistema ha encontrado aplicación en el interior de recintos alargados, estrictamente comprendidos entre crujías, pórticos o muros paralelos, que impiden lateralmente la expansión de las terrazas en dirección transversal y condicionan cualquier intento de interacción visual con el paisaje circundante. Son éstos edificios de un nuevo tipo en los que, en lugar del acostumbrado volumen compacto de la casa de villa, delgados cuerpos de fábrica dispuestos axialmente, conforman series de espacios des cubiertos a diferentes alturas, de modo que las distintas partes del jardín resultan hasta tal punto integradas en el organismo arquitectónico, que apenas son externamente discernibles del palacete residencial. Dada esta condición, y salvando por su carácter excepcional el Belvedere, las limitaciones de tamaño de la edificación y las dificultades topográficas combinadas pueden desaconsejar el empleo sistemático de los instrumentos de articulación entre terrazas ensayados en aquél, y así ocurre en la villa Imperiale y en la Giulia. Será necesario retroceder momentáneamente hasta la segunda década del siglo para comprobar cómo tales mecanismos, superados los condicionamientos antedichos, comenzaron a aplicarse en la estructuración de espacios abiertos en extensión, conformando jardines exteriores a la casa, instalados al pie de ella, a lo ancho de la ladera en la que se asienta.

3.5. Villa abierta y dispersión del jardín.

De modo muy distinto al del teatro-jardín bramantesco y las villas del mismo tipo, en villa Madama la vertiente nororiental del monte Mario debía configurarse en su descenso hacia el Tíber como una sucesión de espa cios escalonados, abiertos al paisaje, coronada por el bloque apaisado del edificio. A imitación de Plinio, el mismo Rafael describió en una carta, probablemente dirigida a Baldassare Castiglione, los pormenores del proyec to (89). La carta parece haber sido escrita en un estadio intermedio del proceso de diseño entre las dos plantas completas conocidas de la villa:

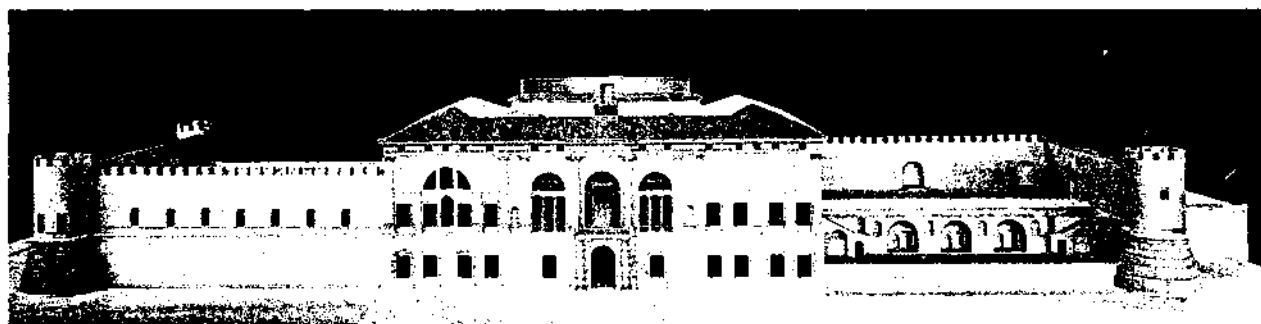
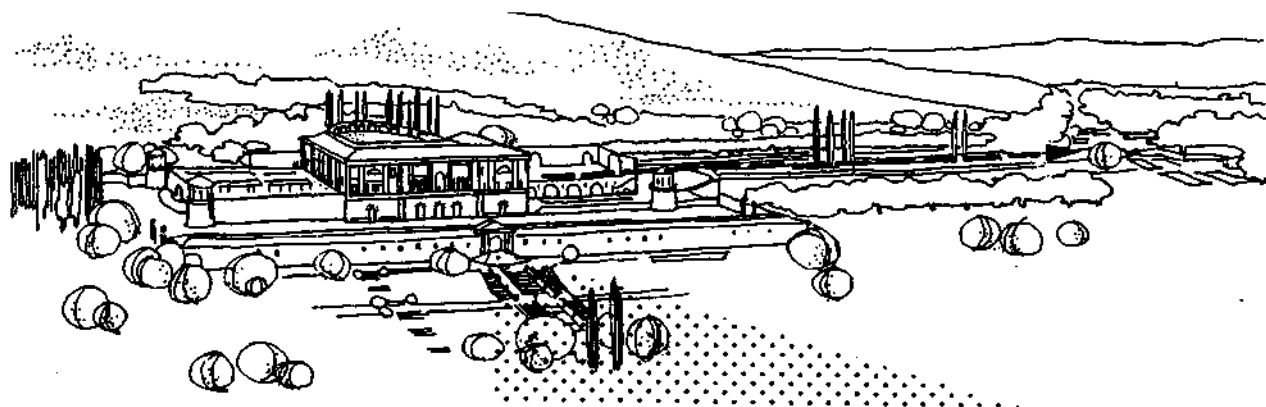


Fig. 220: Villa Madama en el monte Mario: plano topográfico de 1839 (en Frommel).

Fig. 221: Ingreso a los jardines noroccidentales de villa Madama en un dibujo de Hartman (en Tagliolini).

Fig. 222: Villa Madama: implantación en la ladera (de Calcagno).

Fig. 223: Vista frontal de la maqueta realizada según el proyecto definitivo (en Frommel).

la del verano de 1518, que corresponde a la invención inicial de Rafael -para quien fue dibujada por Giovan Francesco da Sangallo, colaborador suyo- y sobre la que se comenzaron las obras de los fundamentos y de las habitaciones de la planta baja en el ángulo noroeste del edificio, y la más madura y completa de la primavera de 1519, fruto de la colaboración con Antonio da Sangallo el Joven -llamado ante los problemas que comenzaban a surgir en la sistematización de los terrenos- y mucho más ajustada a las condiciones topográficas y mecánicas del suelo, la cual sirvió de documento base en la construcción de las partes que, aunque no sin cambios puntuales, llegaron a ser levantadas en los años siguientes (90).

El monte Mario se encontraba unos tres kilómetros al norte de las murallas de Roma, en la margen derecha del Tíber. Hasta él podía llegarse por dos caminos: saliendo por la Porta Angelica desde la ciudad y los palacios vaticanos, y viniendo desde el norte por la vía Flaminia, desviándose antes de cruzar el río en el Ponte Molle. La casa de villa se ubicó a media ladera, en un lugar en que el terreno se pliega haciéndose más suave su declive, abierto a la mayor parte de los vientos (91) y desde el que se divisa el panorama de la llanura del Tíber hasta los montes Sabinos - (92). Llegando desde el sureste, el camino que atraviesa los prados vaticanos "sube tan dulcemente -en palabras de Rafael- que no parece que suba, si llegando junto a la villa no se advierte que estás en lo alto y dominas toda la comarca" (93). Por esta entrada se ingresa en un patio dos veces más largo que ancho, situado en el primer proyecto al nivel de la planta principal, pero en el segundo a altura intermedia, de modo que precisa una escalinata de cuatro tramos, flanqueada por rampas para caballos, con el fin de salvar la diferencia de cota (94). Al fondo, un vestíbulo a la antigua, de seis columnas, llevaba a través de un andrón al núcleo espacial del edificio: el patio circular (95). A la izquierda del vestíbulo, entre éste y el monte estaban los cuartos de servicio común; a la derecha se encontraban los apartamentos de invierno y una sala cubierta con cúpula y abierta en cinco huecos a fachada. Desde allí se pasaría a "un bello jardín de naranjos...", y entre estos naranjos hay en medio una bella fuente de agua que por diversas vías llega allí, impelida y atrapada en su viva

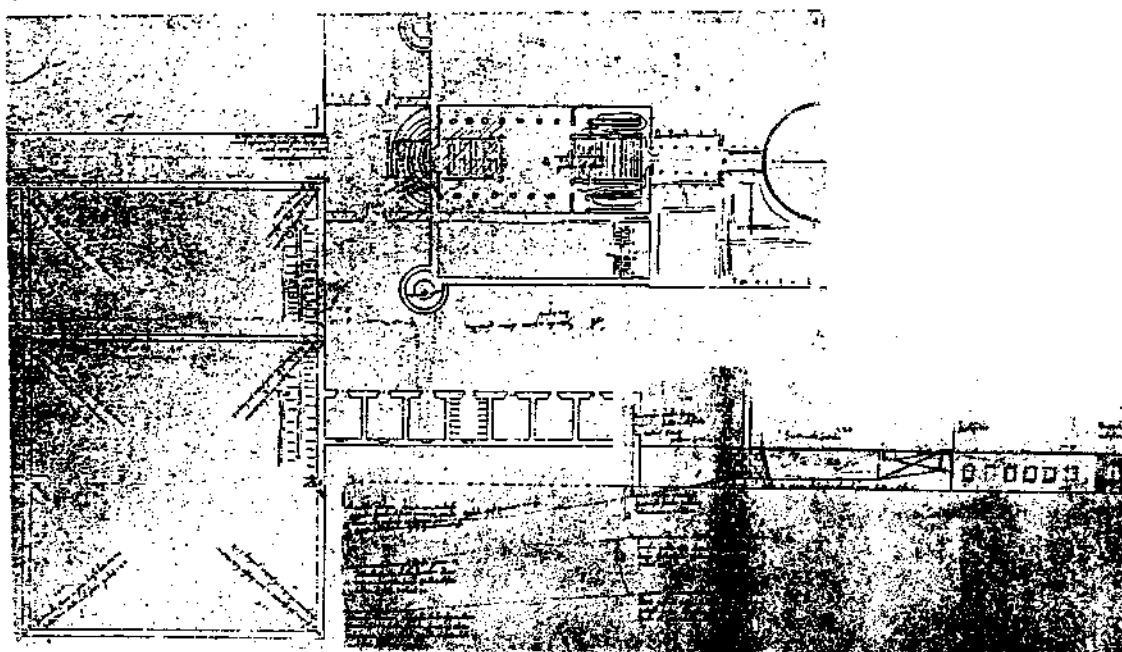
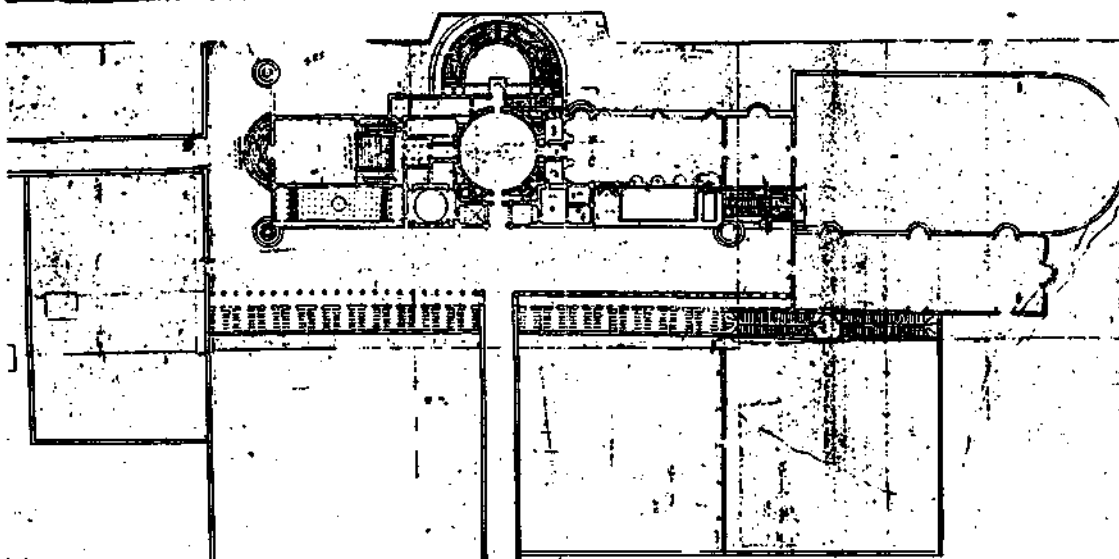
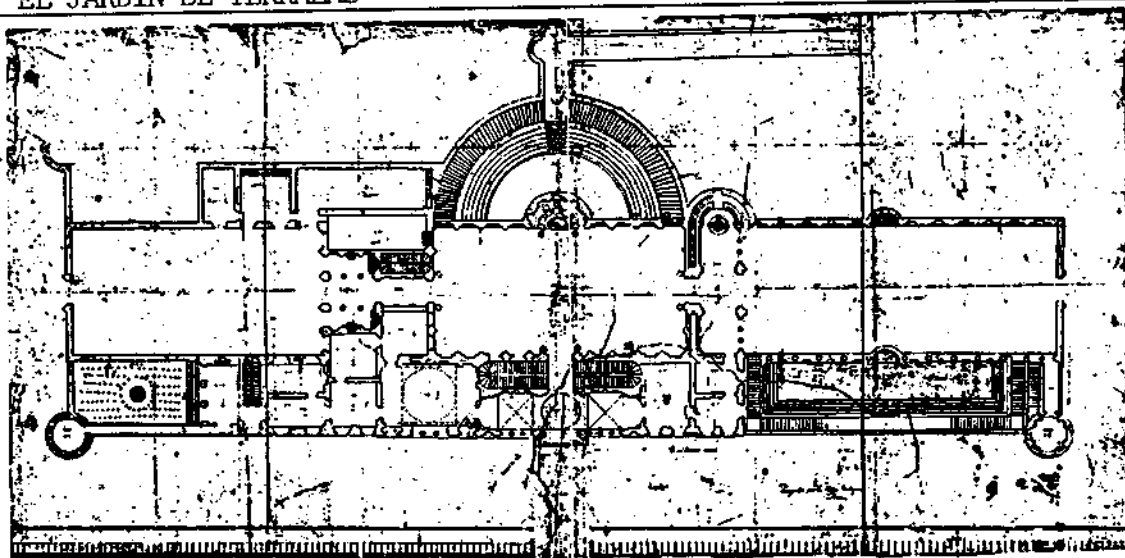


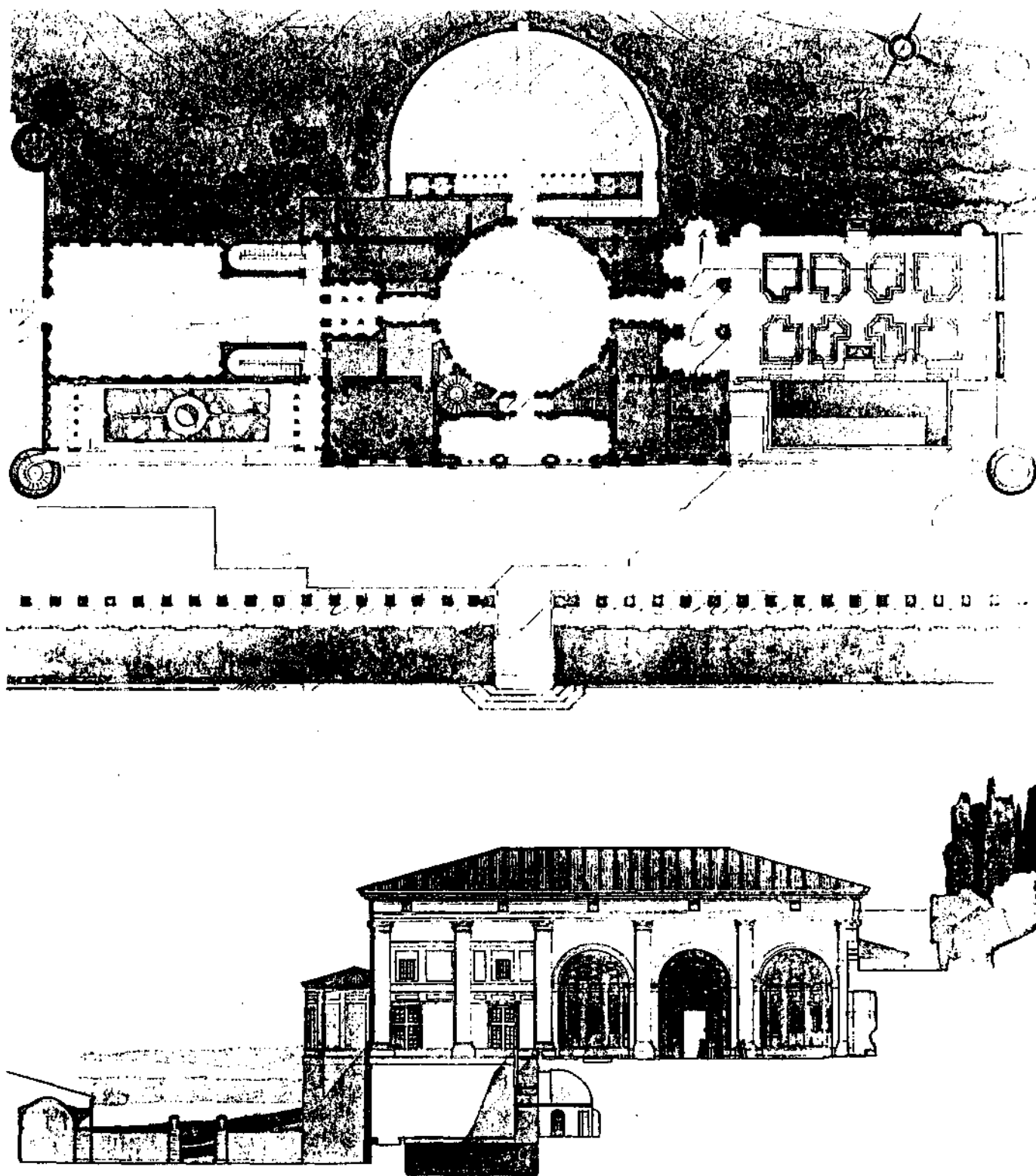
Fig. 224: Villa Madama según el proyecto del verano de 1518 (Uffizi 273 A).

Fig. 225: Villa Madama según el proyecto de la primavera de 1519 (Uffizi 314 A).

Figs. 226 y 227: Modificaciones propuestas por Antonio da Sangallo el Joven al primer proyecto de Rafael: planta y alzado de la mitad suroriental (Uffizi 179 A y 1518 A).

vena" (96). Este jardín, levantado sobre la cota del primer patio a cuyo costado se encuentra separado por un muro, aparece en el proyecto de 1519 con proporción triple y pórticos en ambos extremos (97); un ándito llevaba a lo largo del muro exterior hasta el torreón angular, donde había "una bellísima dieta..., que así la llaman los antiguos, la forma de la cual es redonda y tiene 6 cañas de diámetro... y tiene alrededor ventanas vi-driadas, las cuales ora la una ora la otra del sol naciente hasta su ocaso serán tocadas y traspasadas de modo que el lugar será alegrísimo por el continuo sol y por la vista del país y de Roma...". Y añade el autor: "Será ciertamente este lugar agradabilísimo para estarse en invierno a plati-car con Gentilhombres, que es el uso que suele darse a la dieta" (98).

Desde el patio circular se accede a mano derecha, entre dos escale-ras triangulares similares a las del Panteón que resuelven el encuentro de aquél con la distribución ortogonal (99), a una logia abierta al valle en tres grandes arcos, los laterales partidos por columnas; desde el cen-tral, un poco adelantado sobre la puerta inferior, "puede verse en línea recta el camino que va de la villa al Ponte Molle, el bello paisaje, el Tíber y Roma" (100). Sendos nichos dan paso en los extremos de la logia a las estancias de invierno antes mencionadas y a las de verano que ocupan la esquina noroccidental del edificio (101). Al otro lado del patio, fren-te a la puerta de la logia, "hay una bella fuente y hace un medio círculo excavado en el monte, adornado con varios nichos marinos y tártaros de a-gua que hacen varias particiones, según le ha parecido al Artífice, con los asientos en torno. Y ésta es otra dieta propia para la hora de los ex-tremos calores" (102). Así aparece, en efecto, en el proyecto inicial, for-mando un semicírculo en el costado suroeste del patio que da al monte. En el proyecto posterior, sin embargo, lo que se aprecia es más bien un nin-feo de planta cuadrada, con nichos en tres lados, más adentrado en el seno del monte, dibujado a puntos bajo la escena del teatro asentado en la ver-tiente (103). Delante del ninfeo saldría a mano derecha -pues a la opuesta estaría la entrada a los cuartos de servicio- una larga escalera que, que-brándose en 90° y girando un cuarto de círculo llevaría, hasta la parte al-ta de las gradas (104). El teatro, trazado en semicírculo según el método



Figs. 228 y 229: Villa Madama según la reconstrucción de Shepherd.

vitrubiano de los cuatro triángulos equiláteros (105), habría de tener una escena columnada al nivel de la cornisa del patio central, abierta en medio para permitir la vista del paisaje por encima del edificio (106).

Por la cuarta puerta del patio circular, contrapuesta a la del atrio, se accede, pasando entre las estancias de verano, a "una bellísima logia 14 cañas larga, la cual tiene tres vanos, y en el del medio está la entrada. Los otros dos se corresponden con semicírculos que hacen espaciosa la logia hasta el punto de tener 5 cañas de vano. Esta logia hace hacia el monte un semicírculo con sus asientos... Y en su centro hay una bellísima fuente, y ésta es una dieta para la estación estiva, muy deleitosa porque nunca hará sol, y el agua y el verdor la hacen bella" (107). La dieta quedó luego sustituida por un ábside en el que se colocó un colosal Júpiter sedente (108). La logia, que debía acoger en los nichos de sus muros una colección de estatuas antiguas y venía a cumplir respecto a los apartamentos estivales los mismos cometidos asignados a la sala cupulada en los invernales, abre sus tres vanos a "un xysto así llamado por los antiguos, lugar lleno de árboles colocados en orden, el cual xysto es de longitud y anchura iguales a las del primer patio, de manera que esta villa está partida en tres" (109). Este jardín rectangular, cuya distribución no se explica en la carta ni figura en ninguna de las plantas, está cerrado en dos costados por muros cubiertos por trepadoras; reforzando el de la izquierda, que ha de sostener las tierras del monte, hay tres nichos, en el central de los cuales una fuente surgía bajo la cabeza de un elefante para caer en una antigua urna, mientras en los laterales —según se ve en un dibujo de Heemskerck— se alojaban estatuas gigantescas, como las que flanquean la puerta de salida en el muro de fondo (110). El cuarto lado, guardado solo por un antepecho, queda abierto al panorama y hacia un plano inferior donde hay "una pesquera tan larga como el xysto y ancha de cincuenta y cinco palmos" (111), a la que se desciende por sendas escaleras dispuestas en los extremos. Según el planteamiento inicial estas escaleras abrazaban el estanque, así como "algunos escalones para sentarse y tenderse hacia el fondo" (112); éstos resultaron luego eliminados y las escaleras recogidas junto al muro, recortándose el estanque en longitud y dejan-

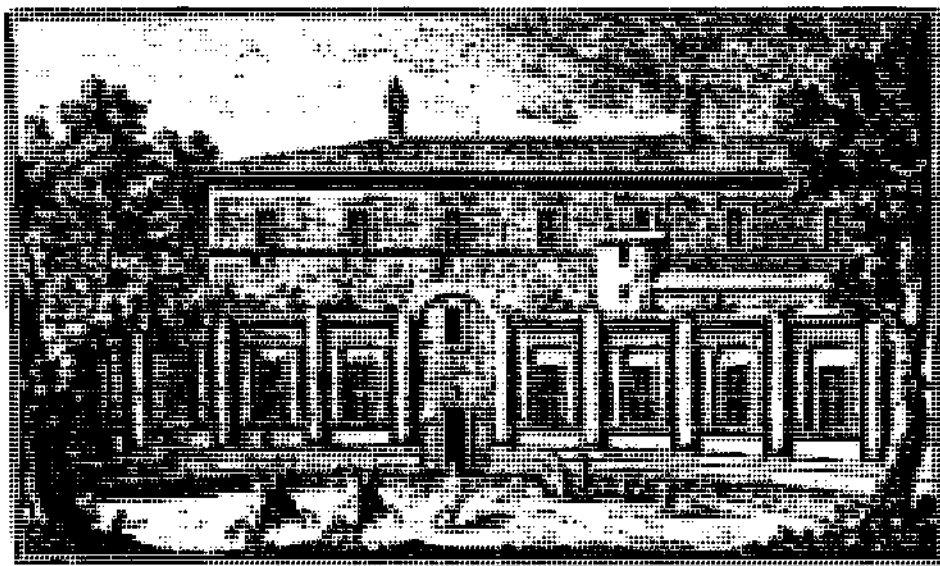


Fig. 230: Villa Madama: el patio circular inacabado en un grabado de Vasi.

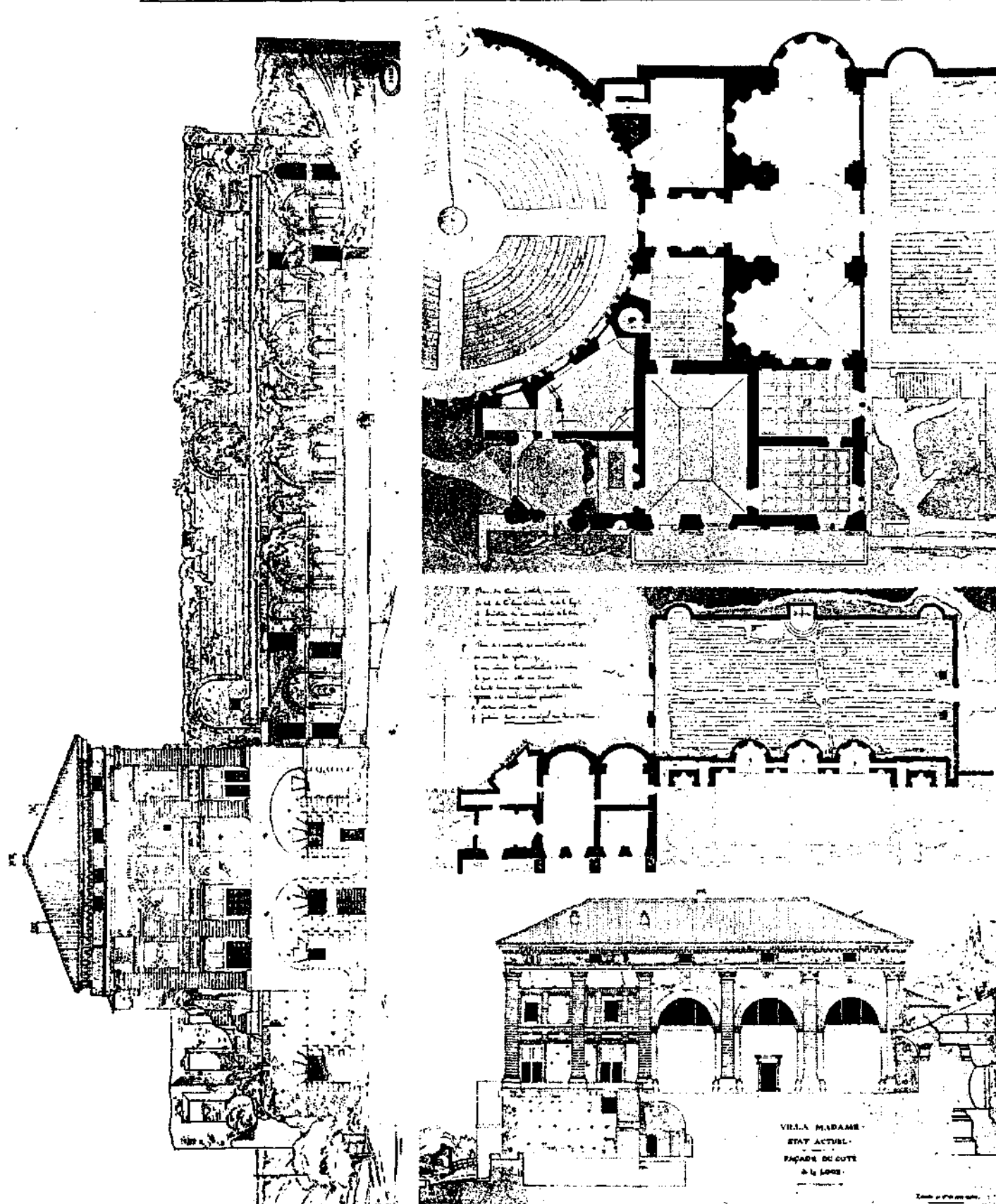
Fig. 231: El xisto visto desde la logia en un dibujo de Heemskerck (en Frommel).

Fig. 232: La fuente del elefante en el nicho central del xisto en un dibujo de Francisco d'Hollanda (en Masson).

Fig. 233: La logia y el estanque inferior en un grabado de Vasi.

do espacio a ambos lados para dos pequeñas plataformas, probablemente las 'cenaciones' mencionadas por el autor, en particular la más cercana a la casa que caía bajo las ventanas de los cuartos veraniegos (113). En el segundo proyecto aparecen además las tres exedras que refuerzan, como ocurría en el plano alto, el muro de contención de la terraza del jardín, y que se hallan unidas interiormente con las escaleras y entre sí por un paso continuo. Al final del xisto habría por último "otro torreón en el ángulo de la tramontana, que acompaña al de la dieta de invierno. Y en este torreón hay un templo redondo de la misma altura y anchura que la dieta. El cual sirve para capilla de este lugar" (114). Todo lo dicho corresponde a la planta noble del edificio. Delante de éste, el camino recto que sube en pendiente desde el Ponte Molle desembocaría en una explanada larga y estrecha que Rafael consideraba un 'hipódromo': "Este hipódromo tiene a un lado todo el edificio a lo largo y al otro establos para 400 caballos, y estos establos hacen dique y contrafuerte para sostener el plano y toda la longitud del hipódromo" (115). Frente a la entrada del camino, una puerta dórica ligeramente saliente, que sostendría una balconada ante el arco central de la logia del piso alto, daría entrada a un 'criptopórtico' que reproduciría en planta el perfil de aquella; frente a la puerta habría "un nicho con una fuente", y a ambos lados las escaleras triangulares que conducían al patio central. A la derecha del criptopórtico se encontrarían las cocinas -desde las que una escalera de caracol alojada en un pilar subía directamente a la logia del jardín-, y a la izquierda unos baños con una sucesión de cuartos para vestirse y ungirse, de lavatorios y estancias a diversas temperaturas, minuciosamente descrita por Rafael. Mientras, los 'familiares' quedarían alojados en habitaciones dispuestas sobre las bóvedas de la planta principal, cuyas ventanas se disimulaban en el entablamento (116).

A lo largo de este escrito las referencias directas y las alusiones del autor a las epístolas de Plinio son muy numerosas; no es sólo el interés por definir el asentamiento de la villa en la ladera, su orientación, los accesos y las vistas: cuando habla de la dieta redonda a la que da el sol durante todo el día, se está refiriendo tanto a la habitación igualmen



Figs. 234 a 237: Levantamiento de villa Madame por Bénard (1871): planta noble, planta de basamento incluyendo el xisto y el estanque inferior, alzado y sección transversal por el xisto (en Frommel).

te redonda en la que está instalada la biblioteca, como al salón llamado 'estufa solar' de la villa en Laurentium; la abundancia de estas dietas, por otra parte, es similar a la que se constata en las dos villas plinianas; el emparejamiento de torres en la entrada sureste, al principio de la carta, y luego a izquierda y derecha del frente hacia el río, sugiere repetidamente la imagen de las dos torres a los lados del juego de pelota en la Laurentina; el xisto aparece tanto en ésta como en la parte alta del jardín delantero de la Toscana; en el extremo del pórtico de entrada de esta última hay también una habitación con ventanas a un estanque. Los baños se mencionan tanto en la Laurentina como en la Toscana, pero la cuidadosa enumeración de Rafael está escrita a imitación (que en algún momento llega a ser transcripción casi literal) de los de la primera (117); otra referencia muy próxima a la cita es la de la suavidad con que se eleva el camino, igual que la pendiente de la colina en la villa Toscana (118). Además, ciertas piezas se combinan al modo como lo hacen en los textos de Plinio: el xisto está delante de una galería, y al fondo hay un pabellón (la torre que contiene la capilla), como en el de la Laurentina; pero una disposición similar se repite más literalmente en el jardín de los naranjos -por otro lado un componente habitual de las primeras villas florentinas-, donde un ándito se desarrolla en paralelo al jardín estando la dieta en el extremo de ambos. La galería que conduce a departamentos de varias habitaciones, como la logia noreste de la villa Madama que lleva a los de verano e invierno, es un motivo recurrente en la villa de Tuscis: en una ocasión uno de ellos vuelve a dar sobre el patio de los cuatro plátanos, como los apartamentos de invierno vuelven a dar al patio de los naranjos; en otra se trata de un pórtico de dos alturas, compuesto por una galería alta abierta al paisaje y un criptopórtico semisubterráneo, lo mismo que en el frente principal de la villa Madama; como allí, también aquí es esta doble pieza la que "une el hipódromo a la casa" (119). Sin embargo, este hipódromo no es el gran jardín de la villa Toscana, sino el espacio necesario delante de la casa para que maniobren caballos y carruajes, flanqueado no por paseos arbolados, sino por los establos de aquéllos. Tampoco el patio circular parece que corresponda -ya lo ha señalado Frommel (120)- a la galería probablemente semicircular de la villa en Laurentium, ni por su

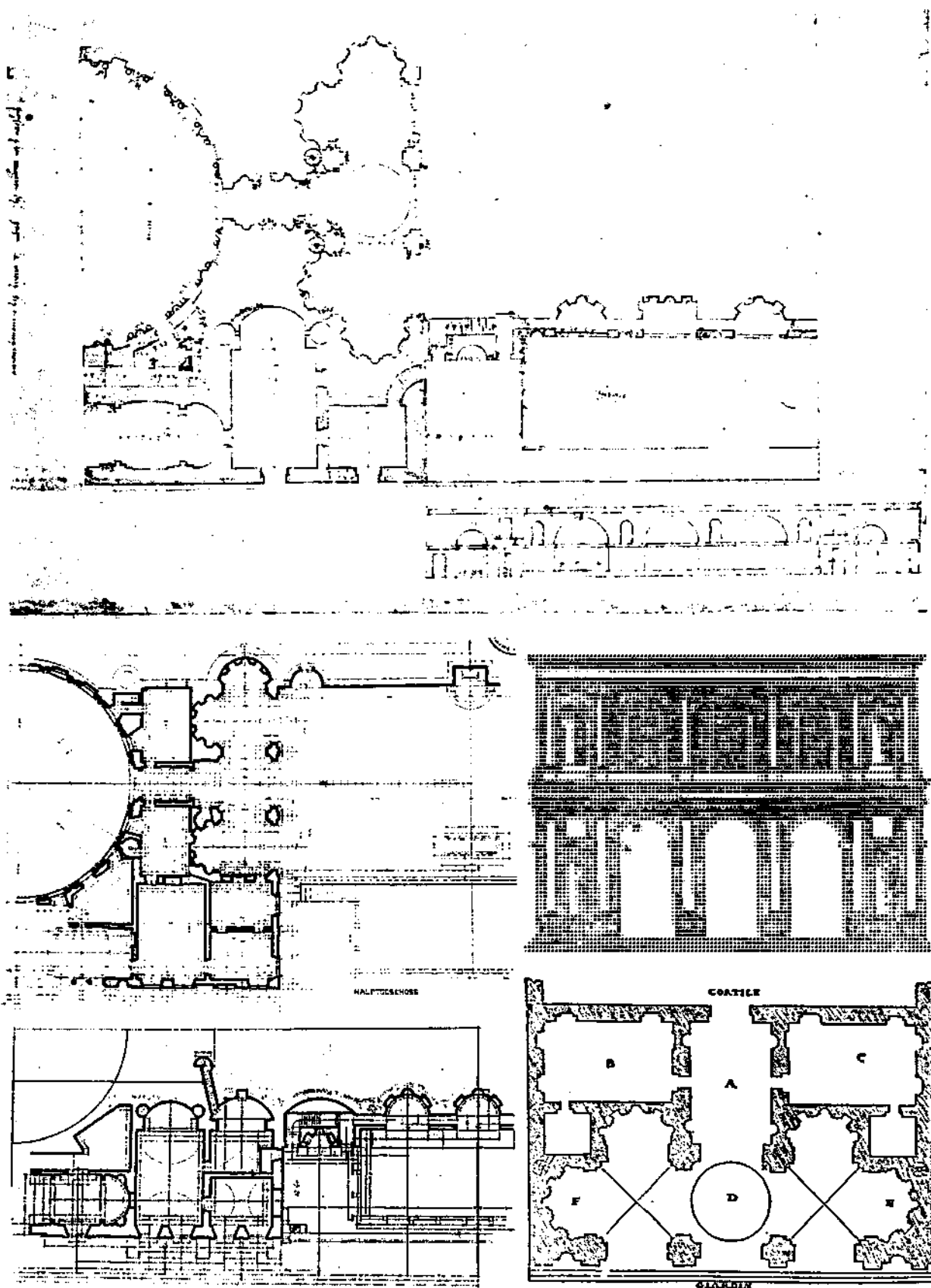


Fig. 238: Levantamiento parcial de villa Madama por Palladio demostrando la posibilidad de la logia simétrica (RIBA.X.18, en Frommel).

Figs. 239 y 240: Levantamiento de Hofmann (1909) (en Frommel).

Fig. 241: Villa Madama con la logia simétrica según Serlio.

carácter ni por la ausencia de techos salientes y pórtico en derredor.

Estas referencias se completan con otras vitrubianas: además del teatro trazado, como se ha señalado, según los preceptos del romano, el vestíbulo de seis columnas que retoma la reconstrucción del atrio tetrástilo hecha por Antonio da Sangallo en el palacio Farnese, y la escrupulosa fijación de la posición de la villa respecto a los ocho vientos, que recuerda la explicación de éstos dada por Vitrubio y algunas de sus recomendaciones sobre la elección de los lugares sanos (121). Es manifiesta, por tanto, la voluntad del autor de referir la nueva construcción al modelo de la villa romana; sin embargo, la recuperación de no pocos de los temas sugeridos en los escritos de los antiguos no significa que la villa de Rafael se configure de hecho al modo como lo estaban las de aquéllos. En la villa Madama las piezas no se hallan dispersas, sino que se agrupan en planta a lo largo de un eje de progresión desde el patio de entrada hasta el xisto, y a los lados de otro perpendicular que establece una relación de simetría, posicional más que figurativa, entre ellas. Se conforma así un bloque prismático con patio central, que se interna en la ladera, por atrás, con el teatro semicircular adosado y se prolonga a ambos lados en alas que contienen los espacios descubiertos rematadas por torres; todo ello sobre un basamento corrido, paralelo al cual se extiende la explanada rectangular del hipódromo. Ordenación geométrica rigurosa regida por los principios de la simetría, la ortogonalidad y la proporción, y concentración en volúmenes simples alrededor del punto de cruce de los dos ejes en el centro del patio circular, son cualidades acordes con los ideales de la época, que remiten al tipo cúbico-centrado -en los términos utilizados por Ackerman al referirse a la villa romana- y no al abierto-descentrado al que parecen más bien corresponder tanto las villas plinianas como buena parte de las villas campestres de los tiempos del imperio (122). En efecto, xisto, dietas, torres, pórticos, apartamentos, baños e hipódromo, libremente dispuestos en aquéllas en el seno del paisaje, están aquí integrados en un organismo unitario y compacto, en un bloque único que se contrapone a la naturaleza.

Lo que se viene a producir por esta vía, es una síntesis entre ciertos aspectos y partes de la villa antigua y el modelo volumétrico de la villa renacentista, cuyos resultados se ponen de manifiesto no solo en la conatrucción lógica del entero volumen del edificio a partir de los elementos del orden, sino en la riqueza de los ámbitos internos -vestíbulo columnado, logia termal, sala cupulada, incluso escaleras triangulares, son espacios tomados de la arquitectura romana- y de algunas secuencias espaciales, en la flexibilidad con que aquéllos se disponen en el interior del cuerpo prismático- muy notable en relación con Poggio a Caiano, por ejemplo- y con que se manifiestan mediante huecos singulares en las fachadas, así como en la seguridad con que el edificio se instala en la ladera. Frente a la singular ubicación de Caiano en una loma aislada en medio de un territorio llano, en villa Madama se retoma el asentamiento a media ladera de Poggioreale colocando la casa frontalmente a la caída del terreno: el edificio se sitúa, como allí, precisamente en el punto en que la falda del monte Mario se pliega, pasando a tener una pendiente practicable: de este modo, aunque el acceso desde la ciudad se produzca lateralmente, se hace posible también el acceso frontal sobre la línea de máxima pendiente. Esta diferenciación de accesos obedece a otra de usos, y la doble axialidad que genera no redundando en indecisión compositiva: el eje de simetría del edificio es el de la ladera y el frente hacia el valle es la fachada de aparato que recibe a los visitantes que se dirigen a Roma, por más que Rafael subraye en su carta la importancia de la entrada sureste como la más frecuentada en el tránsito con los palacios vaticanos. En consecuencia, la planta se estira aquí en la dirección tangente a las curvas de nivel y el bloque adquiere proporciones menos esbeltas para dar un frente apaisado, vigorosamente caracterizado, que sirva de fondo al camino recto proveniente del Ponte Molle, y cuyo perfil se recorte sobre la masa oscura del bosque que cubre a sus espaldas el monte. De esta manera el edificio ordena y explica la estructura espacial de su escenario natural, articulando monte y valle, separando el bosque de los prados, dando la espalda al monte y haciendo frente al camino axial del Ponte Molle.

Siendo esto así, estaban dadas las condiciones idóneas para que desde el pie de la construcción se desarrollaran, con los mecanismos establecidos en el Belvedere, jardines escalonados hasta la llanura del Tíber. Por eso resulta sorprendente que la carta termine con estas bruscas palabras: "V.S. puede imaginar que los campos de esta villa son abundantes en árboles, como conviene a tal edificio, pero no me tomaré el trabajo de describirlos" (123). Con estos términos renuncia Rafael, muy al contrario de lo que hiciera Plinio (124), a la definición de los jardines exteriores, quizá porque en la fecha -en un momento en que se estaban poniendo en cuestión aspectos importantes del proyecto- no tuviera el autor una idea definitiva de cómo debieran resolverse. Bien es cierto que en la planta del verano de 1518 no se hacía referencia a ellos; no obstante, de esa misma época debe ser el dibujo, al parecer de mano del mismo Rafael, de un jardín de terrazas, cuadrada la más alta, circular y pseudo-ovalada respectivamente las siguientes. A la primera se llega desde la entrada por una doble escalera de tramos plegados adosada al muro posterior; tiene nichos dobles en los vértices y simples en el punto medio de los muros laterales; y está dividida en cuatro cuadros con una fuente o estanque en el centro. Para bajar a la segunda se presentan dos posibilidades: una escalera que, naciendo en los extremos, sigue, tras una vuelta muy forzada, el perímetro circular, y otra que, naciendo en el centro, restituye un perímetro exterior cuadrado, dejando espacio para abrir grandes exedras en los rincones y terminando en ábsides que marcan un eje transversal. También en medio de esta terraza hay una fuente que continúa el eje principal, mientras en la más baja hay dos situadas en los focos respectivos; a esta última se llegaría por escaleras aún más largas que bordearían el semiperímetro de fondo, para terminar también en ábsides diametrales. Los jardines se conectan con el edificio mediante una escalera lateral que llega desde la terraza superior hasta una de las torres circulares; y es éste el único indicio que permite fijar su posición. Esa torre sólo podría ser la del extremo noroeste o la del sureste; pero en el primero de los casos (125), la sucesión de terrazas debería desarrollarse en paralelo al edificio, lo que la topografía haría de todo punto imposible. Los jardines se encontraban, pues, al sureste de la casa, en dirección perpendicular a ella y conecta-

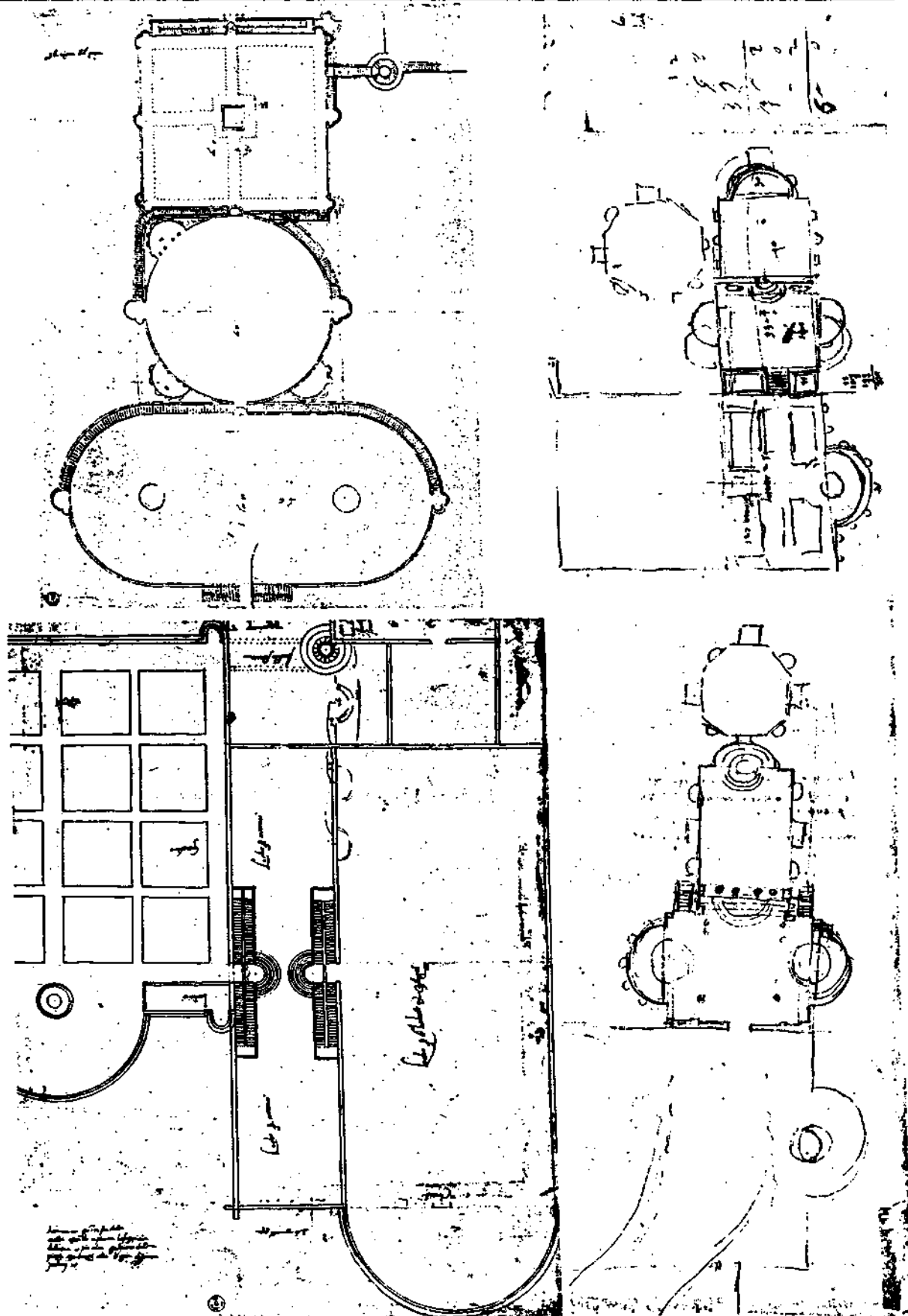


Fig. 242: Villa Madama: planta del jardín de terrazas dibujada por Rafael (Uffizi 1356A v., en Tagliolini y Frommel).

Fig. 243: Los jardines noroccidentales según la planta del taller de Sangallo (Uffizi 789A r., en Frommel).

Figs. 244 y 245: Los jardines menores junto a la colina de Romitorio en dos croquis del taller de Sangallo (Uffizi 916A v. y r., en Frommel).

dos por una escalera (forzosamente subterránea si no se quería impedir el paso al hipódromo), que llegaba hasta la torre de la primera dieta, y, por el ándito del jardín de naranjos, hasta los aposentos de invierno; ocuparían estos jardines una depresión de pendiente bastante pronunciada (lo que explica la longitud, en apariencia desmesurada, de las escaleras que unen las terrazas) a la derecha del camino vaticano, descendiendo desde éste hasta los prados inmediatos al río, a los que bajaba una última escalinata adosada en el eje a la terraza inferior.

Estos mismos terrenos aparecen medidos en los bocetos en planta y alzado en que Antonio da Sangallo plantea, ya en 1519, modificaciones en la mitad izquierda del proyecto inicial de Rafael (126). Pero el desarrollo que aquí obtienen no es superior a la mitad del previsto anteriormente; el recinto se divide en dos terrazas, la primera rectangular y cuadrada la otra -al parecer completadas por una tercera que estaría al otro lado del camino, sobre la cota de éste-, y se prueba a conectarlo al hipódromo por una escalera doble que termina en una puerta contradictoriamente situada en el cambio de nivel de aquéllas. En esa situación pasan al proyecto de la primavera de 1519, en el que se dibujan solo el contorno rectangular y la puerta a la explanada, sin que llegue a definirse cómo se desciende al nivel de los jardines ni el aterrazamiento de éstos. Ahora bien, en este plano se dibujan además otros recintos de jardines (127) situados en el extremo opuesto, al noroeste del edificio. Desde el xisto se sale, siguiendo el eje longitudinal de aquél, a un espacio cuadrado y después a otro de grandes dimensiones terminado en semicírculo, al modo del hipódromo de la villa Toscana. Al final de la explanada de los establos una puerta enfrentada a la de los jardines surorientales da paso a un recinto a nivel intermedio, con nichos en el muro de contención y en el de fondo, que no está conectado con el anterior sino indirectamente, a través de una escalera introducida con posterioridad que comunica la explanada con el patio intermedio. Desde este nivel, una escalera de dos brazos desciende a otro cercado de perfil cuadrado, que a su vez se conecta lateralmente con otros similares situados a ambos lados del camino que sube en derecha hacia la casa. De este modo se conformaría una banda de jardines por

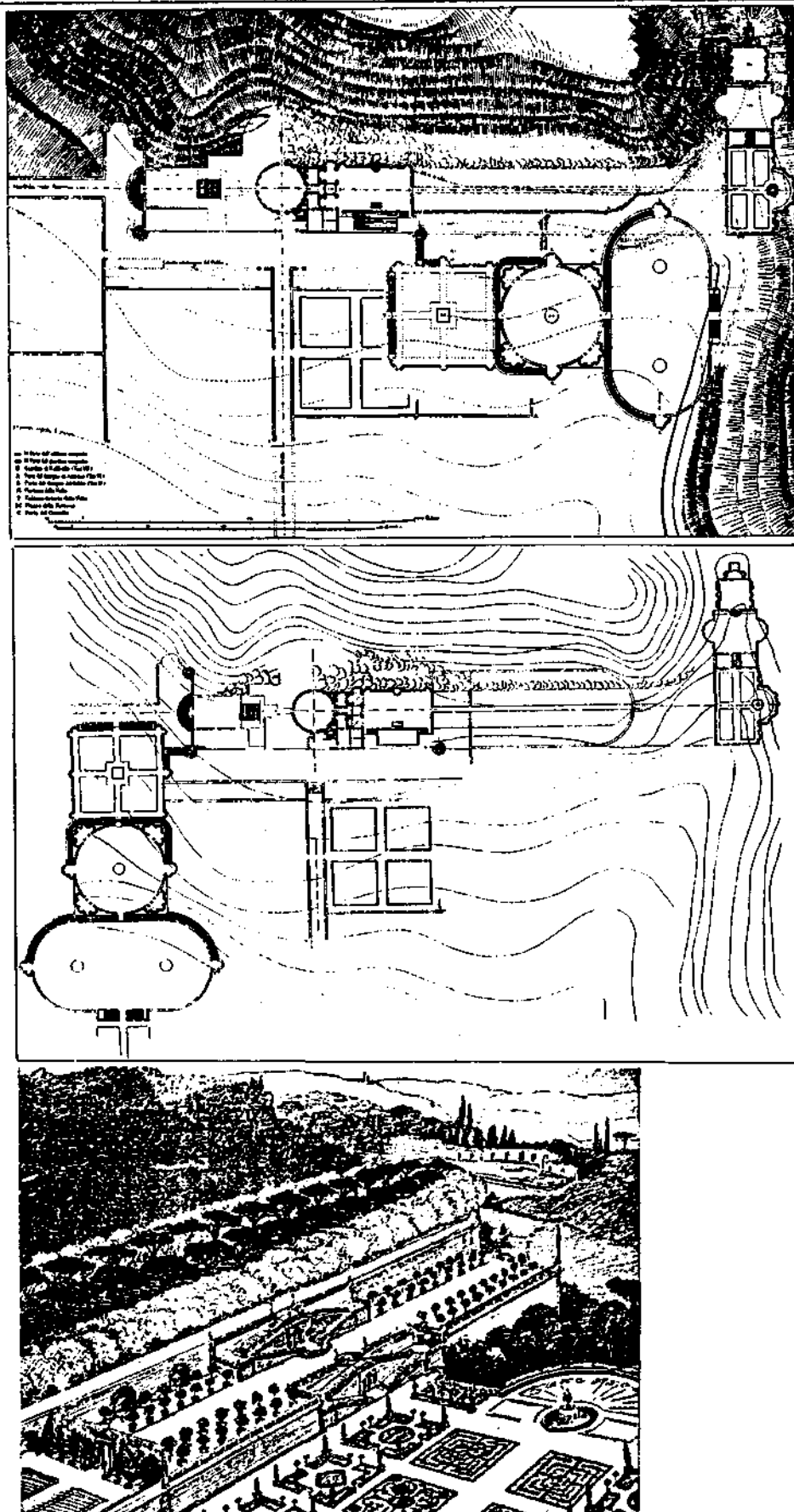


Fig. 246 y 247: Villa Madama: ubicación del jardín dibujado por Rafael según la hipótesis de Geymüller y según la hipótesis más probable de acuerdo con la topografía; obsérvese asimismo la ubicación de los jardines menores junto al Romitorio (en Tagliolini).

Fig. 248: Reconstrucción de los jardines noroccidentales según Gothein.

debajo de la plataforma en que se apoya el edificio; pero, a lo que parece, murados y por tanto aislados del camino y entre sí.

Los jardines del noroeste son objeto de un tratamiento algo más detallado en una planta delineada con posterioridad (en el período 1523-27) en el taller de Sangallo. En ella el plano alto en figura de hipódromo está rotulado como 'lugar para los abetos y castaños', mientras el nivel intermedio se dedica a los naranjos. Ambos están ahora enlazados directamente por escalera adosada al muro acabadas en un tramo semicircular; enseguida otras escaleras simétricas a las anteriores y rebajadas en la pendiente descienden hasta el tercer nivel, dando lugar a una sucesión de terrazas articuladas entre sí sobre el eje transversal del naranjal, tal como se aprecia en una reconstrucción perspectiva presentada por Gothein - (128). Sin embargo, la segunda escalinata no desemboca en medio del plano inferior, sino junto a su cabecera. Es éste un jardín de flores similar en dimensiones al recinto del proyecto de 1519, pero rematado por una plazuela en semicírculo con fuente en el centro y 'huertecillos' a los lados (129); está dividido en cuadros por calles perpendiculares, siendo la central más ancha, y se conecta por un pasaje subterráneo a la torre del xisto, un recurso similar al planteado por Rafael en los jardines del sureste.

Más allá de este conjunto, en un repliegue del terreno junto a la colina de Romitorio que forma una hondonada umbrosa perpendicular al eje longitudinal de la villa, se sitúan, por último, otros jardines más pequeños, a los que se refieren dos croquis igualmente del taller de Sangallo que a pesar de estar hechos a mano alzada revelan mayor maduración que la planta de los anteriores. Desde la terraza de castaños y abetos, un paseo ligeramente descendente conduciría en línea recta hasta un espacio rectangular con cuatro cuadros de vegetación, que concluye en una exedra con nichos y una fuente exenta. A la izquierda una escalinata recta encajonada entre muros sube, en uno de los bocetos, hasta un patio cuadrado ampliado lateralmente con semicírculos; en el otro, el paso se realiza sin cambio de nivel a través de una abertura grande en la pared medianera. Desde esta

segunda terraza se accede por medio de gradas curvas o rectas a otro recinto algo más alto, acotado frontalmente por un orden exento de columnas. Este ámbito, cuadrado en un caso, rectangular en otro, tiene a los lados nichos rectangulares y semicirculares para albergar estatuas, mientras al fondo se abre, en uno de los dibujos la cavidad de un ninfeo, y en el otro en cambio, un hemicíclo tras el cual se perfila una estancia octogonal probablemente subterránea (130).

Hacia 1525 debió trabajarse activamente en el aterrazamiento y las conducciones de agua de este último jardín y en los de la arboleda. De los restantes no quedan rastros según afirma Frommel (131), salvo quizás el corte en el terreno que indica el lugar probablemente destinado a los surorientales. Pero fueran contruidos o quedaran en el papel, en estos jardines se recoge, con variable fortuna, la herencia del Belvedere. Los terrenos se escalonan en repetidas secuencias de tres planos a lo largo de ejes perpendiculares a las curvas de nivel; pero no lo hacen al modo que será luego el de la villa Imperiale y la villa Giulia, sino en aterrazamientos no constreñidos por la edificación aunque de figura perfectamente geométrica, articulados con piezas de escalera a la vista, muy desarrolladas y convergentes sobre el eje longitudinal, y tendiendo, por lo general, a acentuar la continuidad espacial a pesar de los desniveles, en ocasiones muy fuertes, y hasta de la falta de correspondencia entre los planos. Sin embargo no deja de ser notable cómo en los jardines del sureste se evita subrayar en exceso las articulaciones, ciñendo las escaleras al perímetro—incluso ocultándolas tras él en la segunda terraza— en vez de doblarlas sobre el cambio de nivel, prefiriendo la definición de las figuras regulares del área que aconsejara Francesco di Giorgio (132), a la intrusión en esos espacios puros de unas piezas que dramatizarían plásticamente el cambio de plano. En cambio, en la planta sangallesca de los jardines grandes del noroeste, es este recurso precisamente el que se utiliza para corregir la desconexión inicial (en el proyecto de 1519) de las tres terrazas, estableciendo un eje que debería ligarlas siguiendo la vertiente de la ladera. Pero, por una parte, este eje no queda articulado en la arboleda alta con el longitudinal de la villa, al prescindirse de cualquier elemento que

señalara el giro en el punto de cruce; por otra, la ingeniosa solución de invertir especularmente la segunda escalinata para evitar su irrupción en el jardín inferior obstruye el desarrollo de la terraza de los naranjos; por último, el desplazamiento del plano del jardín bajo condena al fracaso por anticipado cualquier intento de colocar a ejes las tres terrazas. A ello hay que añadir además las dudas que se suscitan acerca del sentido final de una sucesión de terrazas cuando la inferior parece de salida.

Es sólo en los jardines retirados al costado de la colina de Romitorio donde, quizá debido al cambio de escala, reaparece el refinamiento en el tratamiento de los espacios que es propio de los interiores de la casa. En el primer recinto el eje longitudinal queda acertadamente recogido por la exedra que, al combinarse con la colocación transversal del espacio oblongo, da a entender el cambio hacia una dirección perpendicular. A continuación el espacio se comprime en la escalinata entre dos macizos, como ocurría en el Belvedere, pero más enérgicamente, buscando dar alguna autonomía al ámbito inferior en función de su posición girada; esta intención apunta también en la solución más sencilla de la abertura en el muro. La contracción en el paso estrecho se compensa enseguida con una expansión del espacio a ambos lados de la terraza intermedia. Al fondo de ésta, el espacio fluye a través del pórtico exento apoyado en unas pocas gradas hacia el tercer recinto, que culmina en un hemicíclo enteramente bramantesco o bien en un ninfeo que penetra en tierra tal como el Serapeum lo hacía en el Canopus de la villa Adriana.

Ahora bien: más allá de estas cuestiones, llama la atención en los jardines la ausencia de relación orgánica con el edificio (133). Dejando aparte el patio de los naranjos y el xisto que, en cuanto jardines domésticos, forman parte de la casa de villa, los jardines exteriores se plantean como añadidos secundarios a los extremos del bloque, aunque sujetos a las directrices geométricas derivadas del mismo; es sintomático lo azaroso de sus conexiones con la casa por el interior de pasajes subterráneos, a través de torres y patios. Este juicio no se modifica al tomar en consideración la hipotética banda de jardines delanteros a ambos lados de la vía

del Ponte Molle. No parece que en ellos llegara a plantearse una sucesión de terrazas desde la base del hipódromo hasta la de la ladera; pero, en todo caso, la preeminencia concedida al camino recto hacia la casa deja de lado la posibilidad de una integración compositiva entre aquéllos y ésta, seccionando los jardines en lugar de apoyarlos sobre ese eje, precisamente el único apropiado para organizar un sistema perspectivo de espacios exteriores que tuviera como fondo el edificio. Añádase a esto que la casa se encuentra voluntariamente aislada en la plataforma del hipódromo, dentro de un recinto delimitado por las caballerizas y los muros de cierre laterales: la crujía corrida de aquéllas constituye una barrera que interceptaría, llegado el caso, cualquier interacción visual entre los jardines bajos y el edificio. Problemas éstos -los derivados de la relación entre la casa y los jardines y de su integración perspectiva mediante un eje longitudinal- que serán brillantemente abordados en las villas instaladas durante la segunda mitad del siglo en la campiña romana.

NOTAS

1. Véase Giulio Lensi Orlandi: 'Le ville di Firenze di quà e di là d'Arno', Vallecchi, Florencia, 1978, 2 vols., con una minuciosísima enumeración y descripción de las villas florentinas y de los itinerarios que las unen, acompañada de mapas esquemáticos de situación y recorridos y de grabados de época y fotografías abundantes.
2. Emilio Seregni: 'Storia del paesaggio agrario italiano', Laterza, Roma-Bari, 1972.
3. Daniela Mignani: 'Le Ville Medicee di Giusto Utens', Arnaud, Florencia, 1982. Al parecer fueron diecisiete los lunetos encargados a Utens de los que se conservan solo catorce, la mayor parte de ellos en el Museo Topográfico 'Firenze com'era'; se echan en falta en esta colección representaciones de las villas de Careggi, de Fiésolo y de la propia Artimino.
4. G. Masson: op. cit., pág. 59, sostiene que fue Lorenzo de Médicis - quien en la época de la muerte de su abuelo (1464) trazó el jardín, pero no aporta pruebas documentales de ello. Existe por otra parte una descripción inventarial de la propiedad a la muerte de Cosme, que permite contrastar la correspondencia entre el levantamiento de Utens y el estado en que se encontraba el edificio 130 años antes (D. Mignani: op. cit., pág. 49). Sobre la villa de Cafaggiolo véase además: Franco Borsi y Geno Pampaloni (eds.): 'Ville e giardini', Istituto Geografico de Agostini, Novara, 1984, págs. 309 y ss.
5. Manfredo Tafuri: 'La arquitectura del Humanismo' (1969), Xarait, Madrid, 1978, pág. 19, da una fecha anterior (1427-36) contra la opinión de Mignani (op. cit., págs. 53 y s.), Masson (op. cit., pág. 74) y Borsi y Pampaloni (op. cit., págs. 314 y ss.) que fijan la de 1451 para el comienzo de las obras.
6. Citado por J. Burckhardt: op. cit., pág. 311.
7. E. Battisti: art. cit. en D.R. Coffin (ed.): 'The Italian Garden' - cit., pág. 29.
8. André Chastel: 'Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico' (1959), Cátedra, Madrid, 1982, pág. 163. El capítulo II de la tercera sección, primera parte, dedicado a la villa se abre con una amable pintura de los movimientos de los humanistas florentinos por el campo toscano.
9. A. Chastel: op. cit., pág. 164.

10. La villa fue adquirida por Cosme en 1457; Michelozzo llevó a cabo - obras en ella hasta 1459 (aunque Chastel: op. cit., págs. 165 y s. da las fechas de 1435-40); la logia fue añadida al parecer en 1490. En la actualidad Careggi es un suburbio unido a Florencia sin solución de continuidad. Véanse además sobre esta villa: Harold Acton: 'The Villas of Tuscany', Thames and Hudson, Londres, 1973, págs. 43 y s.; y Mila Mastroiocco: 'Le mutazioni di Proteo. I giardini medicei del cinquecento', Sansoni, Florencia, 1981, págs. 14 y ss.
11. No hay plantas del edificio ni de los jardines; solo se ha publicado el grabado de Giuseppe Zocchi (1744), en el que poco puede adivinarse de éstos. Tampoco la documentación fotográfica es abundante. Resulta sorprendente tal escasez de documentación en una de las villas más conocidas de la época, mencionada con frecuencia en los textos actuales. Ya se señaló que no forma parte de los lunetos que restan de la serie pintada por Utens.
12. M.L. Gothein: op. cit., págs. 213 y ss.
13. Obra de Verrocchio; esta fuente se encuentra ahora en el patio del Palazzo Vecchio.
14. Lorenzo de Médicis reunió en estos jardines una colección botánica que comprendía ejemplares de olivo, mirto, roble, álamo, plátano, ébano y pino, así como pimienta, bálsamo y albahaca, mirra e incienso, alhelíes, rosas y jazmines, según la enumeración de Alessandro Braccesi (h. 1480) recogida por Chastel (ibíd.; véase también el artículo ya citado de E. Battisti en D.R. Coffin (ed.): 'The Italian Garden' cit., pág. 23, n. 51).
15. Sin embargo una construcción de una crujía ocupa en la vista de Zocchi el borde sur del jardín.
16. Atravesando este jardín se desciende actualmente, tras pasar una cancela, por una escalera estrecha pegada al muro a un bosquecillo de frondosos árboles sin ninguna ordenación particular que rodea la terraza de los jardines altos. Pero en la vista de Zocchi no aparece esta arboleda por lo que ha de deducirse que ha sido plantada con posterioridad.
17. En la actualidad los muros han desaparecido y la terraza occidental se ha ampliado hacia la meridional, de modo que un paso tangente al patio conecta los tres jardines.
18. La arboleda baja oculta actualmente estas vistas al nivel de los jardines.
19. M. Tafuri: op. cit., pág. 19.

20. La pequeña ciudad de Fiésolo se encuentra sobre las colinas que dominan Florencia desde el noreste. La villa Médicis llamada 'Belcanto', fue realizada por Michelozzo entre 1458-61 a partir de una casa señorial preexistente. Tampoco figura entre los lunetos conservados de Utens; pero existe un levantamiento de ella realizado por Shepherd y Jellicoe (J.C. Shepherd y G.A. Jellicoe: 'Italian Gardens of the Renaissance' (1925), Academy, Londres, 1986, págs. 4 y ss.). Véase también: F. Borsi y G. Pampaloni (eds.): op. cit., págs. 294 y ss. En su vida de Michelozzo le atribuye Vasari esta villa y las anteriormente citadas (G. Vasari: op. cit., vol. II, págs. 442 y s.).
21. La expresión 'giardino segreto' suele emplearse para designar un pequeño jardín con plantaciones bajas y flores, usualmente -aunque no siempre- separado del resto por muros o ubicado en la parte posterior de la casa, y reservado para uso doméstico.
22. Geoffrey y Susan Jellicoe ('The Landscape of Man', Thames and Hudson, Londres, 1975, pág. 156) han hecho notar la semejanza de situación y disposición entre Fiésolo y el Generalife; pero en éste el patio de la acequia es un verdadero recinto cerrado por galerías en los lados largos y con pabellones enfrentados en los cortos (véase Francisco Prieto Moreno: 'Los jardines de Granada' (1952) Patronato Nacional de Museos, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973; del mismo autor: 'El Generalife y sus jardines', Everest, Madrid, 1976). Para una interpretación comprensiva del conjunto de la Alhambra, incluyendo el Generalife: Oleg Grabar: 'La Alhambra: iconografía, formas y valores' (1978), Alianza, Madrid, 1980.
23. "Within the landscapes, sub-places offer man the possibility of intimate dwelling. Among the sub-places we also find the archetypal 'retreat' where man may still experience the presence of the original forces of the earth" Christian Norberg-Schulz: 'Genius loci. Towards a Phenomenology of Architecture' (1979). Academy, Londres, 1980, pág. 40.
24. "Y vea la ciudad, pueblos, mar, y estendida llanura y las cumbres conocidas de los collados y montes, las recreaciones de los jardines, pesquerías, y los regalos de las cañas tengan las puertas debajo de ojos" (véase n. 93, cap. 1).
25. M. Tafuri: op. cit., pág. 20.
26. La villa se construyó junto a Caiano, a unos 17 km. al este de Florencia en el camino de Pistoia. Tras una 'especie de concurso', como lo llama Chastel (op. cit., quien dedica a Poggio como paradigma de la villa de la época las págs. 166 y ss.), Lorenzo de Médicis decidió súbitamente construirla según el modelo de Giuliano da Sangallo (véase en el capítulo dedicado por Vasari a Giuliano y Antonio da Sangallo la referencia a Poggio: op. cit., vol. IV, págs. 270 y s.). Las

obras se iniciaron en 1480, pero debió ser en 1485-86 cuando los trabajos se intensificaron. Muerto Lorenzo en 1492 la villa quedó incompleta; serán su hijo, el cardenal Giovanni, después papa Leon X (1513-21), y el gran duque Cosme I (de 1545 en adelante) quienes llevarán a término las obras. En la actualidad, además del cambio de las escalinatas rectas por otras en herradura, que trajo consigo la formación de unos planos inclinados curvos para acceder a la plataforma posterior que desvirtúan el juego de niveles, el jardín que rodeaba el edificio ha quedado reducido a unos grandes rectángulos herbáceos mientras delante de la casa se han plantado coníferas de gran altura que estorban la visión del edificio; por último, toda la sistematización del área exterior hasta el río ha sido transformada en un parque a la inglesa. (Sobre Poggio a Caiano véanse además: F. Borsi y G. Pampaloni (eds.): op. cit., págs. 318 y ss.; M. Mastrorocco: op. cit., págs. 19 y ss.; H. Acton: op. cit., págs. 54 y ss.; D. Mignani: op. cit., págs. 55 y s.).

27. Peter Murray: 'Arquitectura del Renacimiento' (1971), Aguilar, Madrid 1972, pág. 106. Suburbana en todo caso en el mismo sentido en que lo fuera la Laurentina respecto a Roma, dada la distancia que separa Caiano de Florencia.
28. A. Chastel: ibíd., al hilo de la expresión del biógrafo de Lorenzo, N. Valori: "en Poggio a Caiano, donde resucitaba la magnificencia de antaño...".
29. El que aparece en el luneto -que es el que se conserva- fue realizado por Bernardo Buontalenti hacia 1570, sustituyendo al original.
30. La villa de Poggioreale fue construida entre el verano de 1487 (en agosto viajó Giuliano da Maiano a Nápoles) y 1490, año de la muerte de éste -al mismo tiempo que la de la Duchesca junto al Castel Capuano- siendo aún Alfonso duque de Calabria, durante el reinado de su padre Ferrante (Fernando I). Los modelos de ambas habrían sido realizados en Florencia durante el invierno anterior bajo la dirección de Lorenzo de Médicis, a quien Pane, dada su calidad de aficionado culto ocupado en esas fechas en la construcción de su propia villa y el carácter de arquitecto más bien práctico atribuido a Giuliano, tiende a suponer responsable último de la invención del proyecto. Conocida es la amistad que se estableció entre Alfonso y Lorenzo tras el arriesgado viaje de éste a Nápoles en 1479, después de la derrota sufrida en la guerra mantenida entre ambos; amistad que dio pie a que el Magnífico, actuando como consejero artístico de aquél, favoreciera la llegada a Nápoles de artistas procedentes del norte: Giuliano da Maiano, Giuliano da Sangallo, Fra Giocondo y Francesco di Giorgio entre ellos. De la Duchesca no se conservan documentos gráficos ni descripciones suficientemente apuradas que permitan formar una idea precisa del conjunto. Ambas villas se enmarcan en los trabajos de renovación de la capital llevados a cabo por la dinastía aragonesa: la reconstrucción del Castel Nuovo y sus jardines, la remodelación del barrio inmediato (la 'coda') y la apertura de la calle de la Incoronata,

impulsadas por Alfonso I; la renovación de las murallas a oriente y occidente, el acueducto de la Bolla y el proyecto del palacio de los Tribunales puesto a punto por Sangallo, así como el nuevo plano de la ciudad que pretendía rehacer el antiguo damero de calles, a iniciativa del futuro Alfonso II. Tanto Poggioreale como la Duchesca han desaparecido, aunque Pane ha podido identificar algunos restos de la primera, determinando así su exacta localización. (Véase Roberto Pane: *'Il Rinascimento nell'Italia meridionale'*, Edizioni di Comunità, Milán, 1977, 2 vols.; particularmente el completísimo estudio que hace de estas villas en el cap. 2 del segundo volumen. También, George L. Heraey: *'Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples (1485-95)'*, Yale University Press, New Haven (Conn.), 1969.

31. Algunos lugares de los alrededores de Nápoles eran asiento tradicional de villas desde los tiempos de los romanos. En el mismo Dogliolo existían algunas antes de la construcción de Poggioreale; según Pane, Carlo II de Anjou construyó allí una casa que sería transformada más tarde por Alfonso I de Aragón (R. Pane: op. cit., págs. 38 y s.).
32. Los dibujos de Peruzzi se hallan en las dos caras de una misma hoja, catalogadas en el Gabinetto Disegni e Stampe de los Uffizi con los números A 363r. y A 363v. En el primero de ellos se muestra la planta del edificio con un rectángulo adjunto y las palabras 'corso' y 'giardin' en lados opuestos; en el segundo está croquizada la planta de un jardín con unas construcciones (rotuladas 'cuc/' y 'loggia') en el costado estrecho, y otras partes ('loggia', 'peschiera' etc.) en el ancho. Ambos se han de entender como pertenecientes a la villa, puesto que llevan escrito los rótulos 'di poggio reale' y 'Poggio Reale', respectivamente. La primera cuestión que se plantea es cómo relacionarlos: Stegmann y Geymüller, interpretando que el 'giardin' rotulado en el primero no puede ser sino el representado en el segundo, yuxtaponen edificio y jardín por sus costados largos. Frommel, en la idea de que el rectángulo que aparece junto al edificio debe corresponder al recinto del jardín, yuxtapone ambos por los lados cortos. Hersey, que discute las soluciones de ambos (op. cit., págs. 67 y s.) da por buena esta última colocación pero introduce, como se comentará más adelante, sustanciales modificaciones en la reconstrucción de Frommel.
33. Serlio hace en el tercero de sus *'Sette libri dell'Architettura'* una descripción de la villa basada en las noticias obtenidas de una carta de Marc'Antonio Michiele. En un paso de la misma, dice: "...il cortile di questo palazzo è circondato da loggie sopra loggie, e nella parte di mezo... si discendeva parecchi gradi in uno bello piano mattonato, nelqual luogo si conduceva il Re con quelle Madame, e Baroni che gli piaceva, e quivi apparecchiata le mense, con diversi piaceri si mangiava: e quando pareva al Re tal volta nel piu bel del piacere, faceva aprire alcuni luoghi secreti, dove che in un momento s'empieva quel luogo di acque; di modo che le Madame, e i Baroni rimanevano tutti nell'acqua, e cosi ad un tratto quando pareva al Re facea rimaner quel luogo asciutto, nè vi mancavano vestimenti diversi per rivestir-

si, nè anco ricchissimi letti apparati per chi volesse riposarsi". Y acaba exclamando: "O delitie Italiane come per la discordia vostra siete estinte".

Acompañan a la descripción una planta y un alzado-sección del edificio, que contienen errores manifiestos, como la centralidad de la planta con lados iguales de cinco vanos, y la distribución interna de las torres angulares; Pane ha señalado lo ridículo de las minúsculas escaleras alojadas en el encuentro de los muros (op. cit., pág. 45). Además, añade Serlio pórticos exteriores entre las torres ("Le quattro loggie di fuori... non vi sono, ma per maggior commodità, ed ornamento dell'edificio vi stariano bene...") y elimina las cubiertas ("percioche al mio parere io vorria tale edificio acoperto di maniera che si potesse usare per spasso a sguardare la campagna"). Adjunta, por último, una variante del edificio con planta rectangular, patio relleno, torres de tres alturas y cubiertas a cuatro aguas, que dice ser de invención propia, aunque, al parecer, lo es de Peruzzi. (S. Serlio: op. cit., III fos. 121 y ss.; vers. cast. III fos. LXXVIIr. y ss.).

34. Como la de Alessandro Baratta, publicada en 1629, la de Bastiaen Stoopendaal, al parecer copia reducida y alterada de la anterior, y la de P. Petrini, todavía de inferior calidad, realizada hacia 1700. La planta más temprana de Antony Lafrery, publicada en 1566, no comprende la parte del Dogliolo. Respecto a Serlio, véase la nota anterior.
35. R. Pane: op. cit., págs. 51 y ss. Pane demuestra con argumentos de uso, arqueológicos y documentales, la posibilidad y hasta la conveniencia de la cobertura, pero subsisten dudas acerca de su existencia efectiva. Respecto a la confirmación indirecta que cree encontrar el autor en las palabras de Serlio cuando éste, refiriéndose al alzado-sección, dice: "In questa figura qui sotto non ho notato il coperto dell'edificio...", bien pudiera estarse aludiendo solo a la de las torres y galerías, lo que, aparte de no contradecir el uso anterior del término 'cortile', explicaría lo que sigue (ya citado en n. 33): "...percioche al mio parere io vorria tale edificio scoperto -es de cir, con cubierta plana en vez de inclinada- di maniera, che si potesse usare per spasso a sguardare la campagna" -esto es, desde las terrazas- un paso que Pane no parece comprender bien (op. cit., págs. 44 y s.). Respecto al 'oecus agiptius', Vitrubio lo explica en comparación con el 'oecus corintius' en el libro VI, cap. 5.
36. La existencia de un hueco de paso en el centro de cada lado no se compadece con la afirmación de Pane de que la sala debía tener seis arcos en los lados largos en lugar de los siete que dibuja Peruzzi y reporta Celano (cronista del XVII cuya escrupulosidad subraya el autor): "dai due lati ha sette archie e da due altri tre che lo circondano". Tiene razón Pane al argumentar que un rectángulo de 3x7 resultaría demasiado prolongado, siempre que los tres arcos de los lados cortos fueran de igual diámetro que los otros, como parece plausible. Pero la puerta central exige un número impar de intercolumnios,

so pena de que sea doble; y ésta es una contradicción que el propio autor no ha podido salvar en su reconstrucción del edificio (op. cit. págs. 40 y s. y 50, así como fig. 33).

37. La planta de Giovanni Carafa, duque de Noja, fue grabada hacia 1750, aunque no publicadsa haata 1775. Pane da los detalles de ambas correspondientes a la villa, enfatizando particularmente la novedad de la utilización de la de Baratta. Las dos aparecen completas en Cesare de Seta: 'Napoli', Laterza, Roma-Bari, 1981, quien además se ocupa de Poggioreale en las págs. 85 y ss.
38. De los jardines no ofrece Serlio ninguna planta, aunque da noticia de ellos en los siguientes términos: "Dei bellissimi giardini, con diversi compartimenti, de gli hortaggi, de' frutti d'ogni sorte in grandissima copia, delle peschiere di acque vive, de' rivi, de' luoghi per diversi uccelli grossi, e minuti, delle stalle ben fornite d'ogni sorte di cavalli, e di molte altre cose belle io non parlo" (citado en n. 10, cap. 2).
39. Hersey considera, en oposición a lo establecido anteriormente por Frommel, que tales construcciones no son sino el basamento del edificio, con la cocina (cuya presencia denunciaría el rótulo 'cuc/') y los depósitos e instalaciones hidráulicas subterráneas, y elimina por tanto la piscina y loa pórticos. Pero este autor no disponía para interpretar a Peruzzi sino de las vistas de Stoopendaal y Petrini, en las que es casi imposible discernir aquéllos (G.L. Hersey: op. cit., págs. 67 y s.). Queda por explicar el sentido de los trazos hechos por el arquitecto en el interior de la piscina.
40. Pane sugiere más bien que el pórtico de columnas rodeaba la piscina por completo; los lados largos habrían sido regruesados formando pilares y arcos (op. cit., pág. 49); pero esta hipótesis se enfrentaría con la evidencia del boceto de Peruzzi.
41. Celano dice: "Alle apalle di detto casino vedesi l'acquedotto maggiore scoperto, che nel mezzo ha come un tempietto di marmo: e questo era il Dogliolo antico e qui si dividono per diverse parti le acque". ('Notizie', 1692; citado por Pane: op. cit., pág. 50).
42. Es extraño que Pane, tan cuidadoso en dejar establecidos todos los aspectos de la villa, una vez constatada la existencia del acueducto descubierto y del templete de mármol no se ocupe del resto del jardín descuidando el estudio de una parte tan llamativa del segundo boceto de Peruzzi, quizá porque ésta no aparece reflejada con la precisión esperable en la vista de Baratta. Por otra parte, la planta de Carafa, en la que se dibuja todavía el canal con su ensanchamiento central pero solo a un lado del templete, parece sugerir con el trazo oblicuo punteado que cruza precisamente en éste, que el conducto del Acqua della Bolla fuera subterráneo y entrara en el canal en ese punto para seguir después hacia abajo, en vez de descubierto y atravesando la arboleda, como figura en Baratta. Por último, Hersey, además de colo-

car el jardín del canal inmediato al edificio tras haber prescindido de la terraza de la piscina, dibuja un canal transversal de la misma anchura que el longitudinal. A su vez A.M. Calcagno hace -sin justificarla- una curiosa reconstrucción perspectiva colocando la piscina y los pórticos en el lado contrario al edificio, esto es, al final del jardín, acompañando éste con galerías laterales similares a las de Montargis, en Francia (dibujadas por Du Cerceau en el siglo siguiente) y terminándolo con una gran exedra semicircular completamente imaginaria (véase: A.M. Calcagno: op. cit., págs. 68 y 79; así como F. Fariello: op. cit., lám. 39).

43. Pane ha señalado la semejanza de esta pieza con el pórtico del Hospital de los Inocentes en Florencia (op. cit., pág. 49).
44. Estos diques no se encuentran en Peruzzi, que dibuja tan solo la parte central de la pesquera; tampoco las construcciones laterales de la galería están demasiado claras, al contrario que ésta y la plataforma.
45. Peruzzi lo coloca además frente a la piscina y los pórticos de la terraza alta y no frente al palacete. Este corrimiento, difícil de explicar, es el desajuste más importante entre estos croquis y la vista de Baratta, y ha originado interpretaciones erróneas de Frommel, que lo diferencia del jardín situado delante del edificio, y de Hersey que cree lograr el ajuste al considerar la terraza de la piscina como plano de basamento de éste.
46. No representadas, sin embargo, por Peruzzi.
47. R. Pane: op. cit., pág. 47. Pacello da Mercogliano formaría parte en 1495 del grupo de artistas y técnicos italianos que, siguiendo al ejército de Carlos VIII en su retirada, se trasladaría a Francia. Allí Pacello intervino en los jardines de Amboise y Blois, iniciando de este modo la renovación del jardín francés, que aún permanecía sometido a pautas medievales. Véase al respecto: W.H. Adams: 'Les jardins en France', cit.; y Kenneth Woodbridge: 'Princely Gardens. The origins and development of the French formal style', Thames and Hudson, Londres, 1986.
48. R. Pane: op. cit., pág. 48.
49. Recuérdense el estanque del patio de Comares en la Alhambra, el canal del patio de la Acequia en el Generalife que, según las investigaciones de Bermúdez Pareja, incluía un pequeño pabellón en el centro del recinto, y la partición del de los Leones, todos ellos construidos en el siglo XIV; de cómo eran los jardines de entonces hay un precioso testimonio en un poema de Ibn Luyun (Almería, 1282-1349) reproducido por Grsbar (op. cit., pág. 123). Los otros motivos hay que buscarlos en jardines más extensos sobre terrenos en pendiente, como los de terrazas de la India mogol (los Shalamar Bagh de Lahore y de Cache

mira, por ejemplo) instalados en épocas posteriores; pero unos y otros reaparecen constantemente en otros tipos de jardines y en otros países islámicos (véanse las obras de F. Prieto Moreno y J. Lehrman ya citadas). Respecto a la partición cuatripartita, suele corresponder en la tradición medieval al jardín cuadrado del claustro, mientras en los jardines oblongos del siglo XV se había preferido, hasta el momento, distribuciones de cuadros en 2x3 y 2x4.

50. Véase n. 176 del cap. 1. Harvey enumera los jardines de La Favara, Mimnermo, La Zisa y La Cuba, construidos por los reyes normandos en el siglo XII. El de La Zisa fue descrito en 1550 por Leandro Alberti en su '*Descrittione di tutta Italia*'. Sobre este tema y los jardines andaluces en relación con los de los reinos cristianos de la península, consúltese: J. Harvey: op. cit., cap. 3.
51. N. 30 del cap. 1. Lógicamente estos elementos deberían encontrarse más desarrollados en las grandes villas de la antigüedad.
52. Inocencio VIII fue papa entre 1484 y 1492. Sobre la vieja villa Belvedere puede obtenerse información en David R. Coffin: '*The Villa in the Life of Renaissance Rome*' cit., págs. 72 y ss.
53. Ackerman primero, Bruschi y Portoghesi después, han realizado completísimos análisis de esta obra. Bastará por tanto aquí con poner de relieve aquellos aspectos en que el Belvedere resulta significativo para la evolución del jardín de ladera. James S. Ackerman: '*The Cortile del Belvedere*', en '*Studi e documenti per la storia del Palazzo Apostolico Vaticano*', Tipografia Poliglotta, Roma, 1954, vol. III, págs. 42 y ss.; Arnaldo Bruschi: '*Bramante*', Laterza, Roma-Bari, 1976, cap. 6, págs. 149 y ss.; Paolo Portoghesi: '*Architettura del Rinascimento a Roma*', Electa, Milán, 1979, págs. 44 y ss. Una interpretación simbólica del jardín del Belvedere se apunta en Ernst H. Gombrich: '*El jardín del Belvedere como arboleda de Venus*', en '*Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento II*' (1972), Alianza, Madrid, 1983, págs. 177 y ss.
54. Véase n. 40 al cap. 1. También a este capítulo han de remitirse las observaciones siguientes.
55. "E fra non molto spazio di tempo misurò quanti edifizj erano in quella città e fuori per la campagna; e parimenti fece fino a Napoli, e dovunque e' sapeva che fossero cose antiche. Misurò ciò che era a Tiboli ed alla villa Adriana", dice Vasari (op. cit., vol. IV, pág. 154; de la construcción del Belvedere se ocupa en las págs. 155 y ss.).
56. "Accanto alla realtà geometrica, alla coerenza logica, occorre indagare della antichità il valore ottico della forma, il suo controllo e la natura apaziale dei fenomeni architettonici" (P. Portoghesi: op. cit., pág. 31).

57. Se trata de fragmentos de la relación de un embajador veneciano en 1523 recogidos por G. Masson (op. cit., pág. 126) y en parte también por M.L. Gothein (op. cit., vol. 1, pág. 222) en traslaciones inglesas distintas; relación que continúa: "...A un lado de este jardín está la más bella de las logias -la galería o sucesión de habitaciones que continúa el corredor oriental hasta la escalera de Bramante y la villa-, en uno de cuyos extremos hay una fuente encantadora que riega los naranjos y el jardín por medio de un canalillo que corre por el centro de la logia. En el otro extremo se pasa por una pequeña puerta a dos logias aún más bellas, tan altas respecto al suelo como la mitad del Campanil de San Marcos -las dos alas de la villa, probablemente, adelantadas sobre el escarpe norte-. Hay una vista maravillosa desde aquí, tan encantadora como pueda desearse. A la entrada de las logias hay, a la izquierda una hermosa y devota capilla... después una hilera de habitaciones grandes y pequeñas, amables tanto por su ornamento como por la vista, y éste es el alojamiento del papa".
58. Cuatro cuadros aparecen en el grabado de Van Schoel, absolutamente inexacto en cuanto a proporciones; ocho en el dibujo de Dosio -donde se aprecian árboles a los lados-, pero desarrollados en anchura por efecto de la perspectiva central. Lo que sugiere que posiblemente se tratara de cuatro cuadros -dispuestos en profundidad como en Poggio-reale- a su vez subdivididos en cuatro: esto es, de dieciseis cuadros menores en total.
59. El dibujo de G.A. Dosio es de h. 1561, poco antes de que se reanudarán las obras; el grabado de Etiénne Du Pérac, que no deja lugar a dudas sobre el uso a que se destinaba el teatro inferior, representa la fiesta de 1565 con la que, al parecer, se inauguró el Belvedere; el de Hendrick van Schoel es de 1578. En 1587 Sixto V mandaría construir sobre la gradería recta entre los dos primeros niveles un cuerpo transversal para albergar la biblioteca vaticana, seccionando el recinto, que aparece en tal estado en el grabado de Falda. Siguiéron numerosas obras, reparaciones y añadidos, para terminar, ya en el siglo XIX, con la construcción sobre el segundo desnivel del 'braccio nuovo' de los museos vaticanos, que acabó de desfigurar el conjunto.
60. A. Bruschi: op. cit., pág. 164 y s., así como 167 y ss. en las que desarrolla un paralelo pliniano. Bruschi remite a James S. Ackerman: 'The Belvedere as a Classical Villa', Journal of the Warburg and Courtauld Institute XVI, 1951; págs. 78 a 89.
61. Por otra parte, la solución final que dará Pirro Ligorio al hemicíclo en el recinto vaticano está prefigurada en el gran ábside cupulado del Canopus.
62. Ya en el cap. I se ponían de manifiesto las relaciones entre el hipódromo de ésta y el de la villa Toscana (véase n. 61 del mismo).
63. V. Nieto y F. Checa: op. cit., pág. 190; a lo que añaden: "La alternancia de terrazas produce una impresión paisajística y pintoresca, -regulada por rigurosas leyes perspectivas".

64. Se trata de las estancias que fueron decoradas al fresco por Rafael. El punto de vista prefijado suele identificarse con la 'Stanza della Segnatura', el estudio del papa Julio en el que Rafael pintó 'La Escuela de Atenas', 'La disputa del Sacramento' y 'El Parnaso' (véase sobre el programa iconográfico de esta estancia: Ernst H. Gombrich: 'La "Stanza della Segnatura" de Rafael y la índole de su simbolismo', en 'Imágenes simbólicas' cit., págs.13 y ss.). Sin embargo la habitación se halla no solo girada, sino ligeramente desviada a la derecha del eje; éste va a parar más bien a la ventana de la habitación contigua izquierda.
65. La contraposición entre perspectiva central y perspectiva de 'eje de fuga' en el Belvedere ha sido estudiada por Letizia Franchina: 'Proposta di lettura prospettica di un giardino: il 'Belvedere' bramantesco', en G. Ragionieri (ed.): op. cit., págs. 45 a 52. Sobre el tema, sigue siendo de indispensable consulta el texto de Erwin Panofsky: 'La perspectiva como forma simbólica' (1927), Tusquets, Barcelona, 1973.
66. Para una caracterización sintética del espacio arquitectónico en el renacimiento y en el manierismo véase: Christian Norberg-Schulz: 'Arquitectura occidental' (1979), G. Gili, Barcelona, 1983, págs. 129 y 147 respectivamente.
67. Sobre el sentido de la ubicación del santuario de Praeneste véase: C. Norberg-Schulz: 'Genius loci', cit., págs. 147 y s.
68. Resulta sorprendente que Giedion no se haya ocupado de los aspectos dinámicos implícitos en la disposición de Praeneste (S. Giedion: 'La arquitectura fenómeno de transición' cit., págs. 124 y ss.). Sí lo hace C. Norberg-Schulz en 'Arquitectura occidental' cit., págs. 50 y ss.
69. E. Panofsky: op. cit., pág. 55.
70. A. Bruschi (op. cit., págs. 177 y ss.) ha estudiado detalladamente los recursos y correcciones ópticas utilizados en el Belvedere.
71. "Bramante... pensa la sua architettura come spettacolo luminoso, come realtà ottica a cui la realtà tattile concreta può anche non corrispondere" (P. Portoghesi: op. cit., pág. 30).
72. La villa Imperiale fue edificada por los duques de Urbino, Francesco Maria della Rovere (sobrino-nieto del papa Julio II) y Eleonora Gonzaga, en los años siguientes a 1522, si bien los trabajos de plantación de los jardines debieron continuar al menos hasta 1538. El nuevo edificio se levantó junto a una casa de campo del siglo anterior construida por los Sforza, guarnecida con una esbelta torre, que ya llevaba, al parecer, el mismo nombre en recuerdo del emperador Federico III de Asburgo, que estuvo en ella en 1452, año de su inauguración. (Sobre la villa Imperiale puede verse: F. Borsi y G. Pampaloni: op.

- cit., págs. 347 y ss.; así como M.L. Gothein: op. cit., vol. I, págs. 236 y ss.; y G. Masson: op. cit., págs. 195 y ss.).
73. En la actualidad el patio o 'sala scoperta' -como se refieren a él en los documentos contemporáneos- tiene una fuente central y cuadros de flores y arbustos en derredor.
74. Tafuri ha señalado el carácter preborrominiano de esta solución de ángulos convexos (M. Tafuri: op. cit., pág. 60).
75. Los detalles sobre las plantaciones provienen de la correspondencia de la duquesa Eleonora con su administrador, así como de descripciones contemporáneas citadas por Masson y Gothein. La villa resultó muy dañada durante la II Guerra Mundial, y su estado actual es fruto de las restauraciones llevadas a cabo posteriormente.
76. El primero era llamado 'La Vedetta' y fue construido en 1583; el segundo se llamaba 'La Duchesca'. Ambos han desaparecido.
77. "La arquitectura se adhiere -como en el Belvedere bramantesco- a las condiciones orográficas, pero al mismo tiempo opone a ellas sus propias leyes de configuración", observa Tafuri (ibíd.).
78. Los terrenos habían sido adquiridos en 1519 por el cardenal Antonio Ciocchi del Monte, para quien, al parecer, Sansovino comenzó a construir una casa cuya exacta ubicación se desconoce. Heredero de la propiedad de su tío, Giovan Maria Ciocchi del Monte, elegido papa con el nombre de Julio III en 1550, la amplió hasta ocupar, a lo largo de vía Flaminia, la mayor parte del terreno entre las murallas y el Ponte Molle. En 1551 comenzó la construcción de la villa, cuyas obras sólo terminarían con su muerte en 1555. Aunque Vasari se atribuye la ideación del proyecto, debieron ser Vignola y Ammannati quienes lo llevaran a cabo, si bien con el asesoramiento de aquél y ocasionalmente del propio Miguel Angel. Sobre la villa Giulia véanse: F. Borsi y G. Pampaloni (eds.): op. cit., pág. 378 y ss.; Alessandro Tagliolini: 'I giardini di Roma', Newton Compton, Roma, 1980, págs. 125 y ss. así como en P. Portoghesi: op. cit., los párrafos dedicados a Vignola (págs. 220 y ss.) y a Ammannati (págs. 226 y ss.).
79. Construido por Ammannati en 1552. En ese mismo lugar levantaría Pirro Ligorio en 1561-64, por orden de Pio VI, un casino para residencia del cardenal Carlo Borromeo que incorporaba la fuente y el chaflán. El casino y la propia villa vienen exhaustivamente documentados en el volumen de Paul Letarouilly: 'Edifices de Rome moderne', París, 1840, ed. facsímil, The Architectural Press, Londres, 1982, véanse las láms. 199 a 221.
80. Así se representa la villa en el reverso de la medalla conmemorativa del pontificado de Julio III, documentada por Letarouilly (op. cit., lám. 221).

81. Estas puertas separan la zona que se atribuye a Vignola -el palacete- de aquella que se tiene por obra de Ammannati.
82. Numerosísimas piezas escultóricas -unas trescientas según parece- antiguas y modernas fueron recogidas por Julio III para ser instaladas en su villa. Entre ellas, no solo estatuas enteras de bulto redondo, erectas o yacentes, sino bustos, hermas, relieves, sarcófagos e inscripciones, que fueron sistemáticamente repartidos en las paredes del atrio, en los nichos de los patios y el ninfeo, en el jardín e incluso en los paseos exteriores.
83. "Il 'viale' fa da proscenio, et il cortile orchestra, il semicircolo del 'palazzo' fa teatro e quest'altro ch'io vi descriverò fa scena". Fragmento de una carta escrita por Ammannati en mayo de 1555 a Marco Mantova Benavides, de Padua, en la que hace una descripción detallada de la villa (citada por Margherita Azzi Visentini en et.al.: 'Museo di Villa Giulia', De Luca, Roma, 1983, pág. 8).
84. Como testimonia el mismo Ammannati en la carta mencionada. En la actualidad son tres los vanos abiertos y en toda la dimensión de los intercolumnios centrales; pero aún en Letarouilly aparece una única puerta de dimensiones reducidas (lám. 219) flanqueada, en grabados más antiguos, por paneles ornamentales similares a los que ocupaba los otros entrepaños, que figuraban la Justicia y la Paz.
85. Los basamentos de tales árboles aparecen en la vista contemporánea del patio bajo realizada por L. Rouhier, dispuestos simétricamente en torno a la parte semicircular del vano -en consonancia con lo escrito por Ammannati: 'quattro platani dalla banda circolare'-, esto es, precisamente debajo de la primera logia. Los árboles y sus basamentos habían desaparecido ya en el siglo XIX, puesto que Letarouilly, tan riguroso en sus levantamientos, no da testimonio de ellos.
86. Sin embargo Ammannati menciona ciertas grutas en esta posición: "Nel le teste vi sono tre portoni di pietra rustica, i quali entrano in certe grotte sotto d'un monte, dove vi sono accomodati luoghi freschi e dilettevoli con fontane" (M. Azzi Visentini: op. cit., pág. 11). Quizás se trate de la gruta y la nevera con tres pasadizos ilustrada por Letarouilly sin precisar su ubicación (lám. 221).
87. Algunos autores, como Tagliolini (op. cit., pág. 129), basándose en las grandes plantaciones de olmos, castaños, frutales y arbustos de flor consignadas en las cuentas de gastos, deducen la existencia de jardines exteriores. Ciertamente la extensión que llegó a adquirir la 'viña' del papa Julio, hace pensar en la posibilidad de que en algunos lugares, particularmente en las proximidades del edificio, se tendieran paseos, pérgolas, arboledas (como la de laurel que rodeaba la iglesia de Sant'Andrea en vía Flaminia), y jardines para solaz del pontífice y de su corte. Pero de nada de ello se conserva testimonio gráfico, ni aún descripción alguna, mientras en el plano topográfico de Letarouilly los terrenos de la villa aparecen distribuidas en par-

celas rústicas incluso en su proximidad más inmediata, y en la vista de conjunto posterior no se adivina ninguna ordenación particular de los campos adyacentes (véanse láms. 199 y 205).

88. Recurso perdido en la actualidad al ampliar y doblar el hueco a los lados. Con ello se han aumentado considerablemente los efectos de profundidad, pero han quedado falseadas las intenciones iniciales de cerrar el primer patio con un fondo teatral separando las dos mitades de la villa, y de intensificar mediante el contraste entre lo aparente (y por tanto lo esperado) y lo real la sensación producida por el descubrimiento de los dos recintos posteriores.
89. Este escrito fue solicitado en agosto de 1522 por el duque Francesco Maria della Rovere a Castiglione -quien le procuró una copia- con vistas a la construcción de su propia villa (la Imperiale) en Pésaro.
90. Hacia el verano de 1516, León X pensó en construir en los terrenos recientemente adquiridos en una antigua casa de campo, un edificio que permitiera acoger a los visitantes de relieve antes de su entrada oficial en la ciudad. La idea inicial de rehacer la vieja construcción, a la que correspondería algún dibujo de Rafael, debió ser pronto desestimada en favor de la de construir una villa de nueva planta. Se inició entonces un proceso de proyectación con la participación de buen número de arquitectos, en el que debió desempeñar un papel importante el cardenal Giulio de Médicis, primo del papa, quien, habiendo vivido siete años de su niñez en casa de Antonio da Sangallo el Viejo, conocía de cerca el ambiente arquitectónico de la época. Giulio fue nombrado en 1517 vicedecano, y encargado, por tanto, de los asuntos exteriores de la Iglesia y de la recepción de los huéspedes extranjeros; en el verano del año siguiente Leon X le hizo responsable oficial de la construcción de la nueva villa. Del invierno de 1516-17 debe datar una primera propuesta fragmentaria de Antonio da Sangallo el Joven, en la que aparecen un patio porticado circular, con vestíbulos columnados en los dos ejes y torreón de esquina (Uffizi 1504 A). La propuesta no tuvo éxito, puesto que se esperó hasta el verano de 1518 a que Rafael presentara su proyecto (Uffizi 273 A), con el que se dio comienzo inmediato a las obras. Sin embargo, los problemas derivados del aterrazamiento del terreno arcilloso aconsejaron al año siguiente recurrir a la reconocida pericia técnica de Antonio el Joven. Algunas de las modificaciones propuestas por éste aparecen ya en unos bocetos en planta y alzado de la mitad suroriental (a la sazón no comenzada) del edificio (Uffizi 179 A y 1518 A); modificaciones que serían asumidas y elaboradas por Rafael, quien mantuvo en todo momento el control del proyecto, dando por resultado la planta grande dibujada por Antonio en la primavera de 1519 (Uffizi 314 A).
- Pero Rafael muere en abril del siguiente año, y el propio papa lo hace en diciembre de 1521. Las labores, llevadas adelante tras la muerte del de Urbino por Sangallo y Giulio Romano, se interrumpen, "perché creato nuovo pontefice Adriano -explica Vasari- e tornatosene il Cardinal de' Medici a Fiorenza, restarono indietro, insieme con questa

tutte l'opere pubbliche cominciate dal suo antecessore" (op. cit., vol. V, pág. 326). Sin embargo, la elección del propio cardenal de Médicis como papa en 1523, tras el corto pontificado de Adriano de Utrech, bajo el nombre de Clemente VII no significaría la terminación del edificio; en palabras de Frommel, "evidentemente la parte allora esistente bastava a soddisfare i suoi bisogni. Dopo la morte di Raffaello e di Leone [X], il progetto di una villa anticheggiante con teatro, terme, ippodromo e 'dietae' rimaneva dunque un 'utopia'. Un testigo de la época que escribe en 1526 da fe del interés más bien escaso del papa: "Qualche volta, ma ben rara, [Clemente VII] è andato ad una sua vigna due miglia fuori di Roma. Tutto il suo piacere è di ragionare con ingegneri e parlare di acque" (cit. por A. Tagliolini: op. cit., pág. 100). En 1527 la villa fue incendiada durante el saco de Roma por orden de Pompeo Colonna, a la vista de su dueño refugiado en el Castel Sant'Angelo. Clemente VII restauró más tarde las partes dañadas, pero la villa permaneció incompleta para siempre. (Véanse en: Christoph Luitpold Frommel, Stefano Ray y Manfredo Tafuri: 'Raffaello Architetto', Electa, Milán, 1984, la contribución del primero titulada: 'Villa Madama', págs. 311 a 342, en cuyo apéndice documental se transcribe la carta de Rafael, págs. 325 y s.; así como los fragmentos dedicados a ella en: 'Raffaello e la sua carriera architettonica', del mismo autor, págs. 34 y ss.; y 'Raffaello e "quell'antiqua architectura"', de Howard Burns: 'Il recupero dei metodi progettuali degli antichi: villa Madama', págs. 391 y ss.).

91. La carta comienza precisamente con un párrafo en el que se especifica la posición de la villa respecto a los ocho vientos: "La villa è posta a mezo la costa di Monte Mario che guarda per linea recta a grecho. Et perch'el monte gira, dalla parte che guarda Roma scopre il mezodj et da la opposita scopre maestro et alle spalle del monte restano lybico et ponente, in modo che questa villa ha, de otto venti, sei che la tochano e son questi cioè hostro, scyrocho, levante et greco et tramontana et maestro; a che V.S. può considerare come gira il sito. Ma per porre la villa a venti più sani ho volta la sua longheza per diretta linea a syroccho et a maestro, con questa advertentia che a syroccho non venghano finestre né habitatione alchune se non quelle che anno di bisogno del caldo". 'Greco', 'maestro', 'syroccho' y 'lybico' son términos que corresponden a los vientos de noreste, noroeste, sureste y suroeste, respectivamente; mientras 'tramontana', 'hostro', 'levante' y 'ponente', hacen referencia, claro está, a los procedentes del norte, sur, este y oeste. El edificio está, por tanto, de frente al viento noreste, y en línea con los opuestos sureste y noroeste, aunque el terreno gira hasta dejarlo expuesto al mediodía.
92. Vasari describe en su vida de Giulio Romano, el sitio y los términos del encargo con las siguientes palabras: "Presso un sito in Roma sotto Monte Mario, dove, oltre una bella veduta, erano acque vive, alcune boscaglie in ispiaggia, ed un bel piano, che andando lungo il Tevere per fino a Ponte Molle haveva da una banda e dall'altra una largura di prati, che si estendeva quasi fino alla porta di San Piero, disegnò [il cardinal Giulio de' Medici], nella sommità della ispiaggia

sopra un piano che vi era fare un palazzo con tutti gli agi e commodi di stanze e logge, giardini, fontane, boschi et altri che si possono più belli e migliori desiderare" (op. cit., vol. V, pág. 325). Así como atribuye al cardenal y no a León X, el encargo de villa Madama, Vasari, que apenas la menciona en la vida de Rafael ("Diede disegni d'Architettura alla vigna del papa" se limita a decir; op. cit., vol. IV, pág. 363) tiende a identificar en Giulio Romano al verdadero artífice de la obra.

93. "...et salisce tanto dolcemente che non pare de salire, ma essendo giunto alla villa non se accorgie de essere in alto e de dominare tutto il paese".
94. En la carta no hay nada que indique tal diferencia de nivel.
95. El patio era rectangular y de proporción doble -como el de entrada- en el primer proyecto.
96. "...un bello giardino di melangholi..., e tra questi melangholi è in mezo una bella fontana d'acqua che per diverse vie arriva quivi, sospinta et presa dalla sua viva vena".
97. En el texto se dan, sin embargo, como medidas $5\frac{1}{2} \times 11$ cañas (proporción doble de nuevo) y se habla de un solo pórtico en el lado de los apartamentos de invierno, que es como aparece en el proyecto inicial. Una 'caña' equivale, al parecer, a algo menos de 2 m.
98. "...una bellissima dyeta vi è conlochata, che così la chiamano li antiqui, la forma della quale è tonda et per diametro è 6 canne... et ha intorno intorno finestre invetrate, le quale hor l'una hor l'altra dal nascente sole al suo occaso seranno toche et traspaiano in modo ch'el loco sarà alegrissimo et per il continuo sole et per la veduta del paese et de Roma... Sarà veramente questo loco piacevolissimo a starvi d'inverno a ragionare con Gentilhomini, ch'è l'uso che sol dare la dietha".
99. Aquí la carta adelanta (como en el patio circular) las intenciones del segundo proyecto. En el primero estas escaleras eran de dos tramos paralelos unidos por un giro de 180° . En el segundo, sin embargo, la escalera sureste no se dibuja triangular, sino circular como la del Belvedere.
100. "Da questo loco si può vedere per retta linea la strada che va dalla villa al Ponte Molle, el bel paese, el Tivere et Roma".
101. Según la carta son cinco las habitaciones de invierno, aparte del salón cupulado, y tres las de verano, además de un saloncito de proporción áurea. Este dato revela un momento de transición entre los dos proyectos, puesto que las primeras, que eran en efecto cinco en la planta de 1518, quedaron reducidas a dos en la de 1519, dando el salón directamente al jardín de naranjos; mientras que las segundas,

que eran solo las dos de esquina en aquel, pasaron a ser tres (tal como se dice en la carta) en éste. El reajuste producido por la sustitución del patio rectangular por el circular acabó por provocar, pues, la reducción de los apartamentos invernales (con el alargamiento del jardín de naranjos) y la ampliación simultánea de los estivales, mejorándose así la simetría del bloque edificado; pero en el momento en que se escribe la carta este ajuste no se ha terminado todavía de definir.

102. "... vi è una bella fonte et fa uno mezo circulo cavato nello monte, adorno di varij nichì marini et tartari d'acqua che fanno varij partimenti, secondo ch'è piaciuto allo Artefice, con li sedili a torno. Et questa è un'altra dyetha fatta per l'ora delli extremi caldi".
103. En el levantamiento de la villa realizado en 1871 por H.J.E. Bénard aparece en este lugar una gruta formada por acumulación de rocas (compruébese en la planta principal y en la sección transversal).
104. En la carta, sin embargo, se dice que las escaleras están "da l'uno et l'altro lato", como sería lógico dada la configuración del teatro. Pero una segunda rampa impediría la entrada por este punto a los cuartos de servicio y ocuparía buena parte del mayor de ellos; es por esto que en la planta de 1519 solo aparece una banda hueca en cuarto de círculo que rodea el graderío por la izquierda, poniendo así de manifiesto un desajuste sin resolver. En la de 1518 a las rampas se accedía directamente desde los extremos del patio (lo que suponía una diferencia de nivel entre éste y el teatro notablemente inferior), mientras el muro curvo de la dieta parece ocupar el lugar de la escena.
105. Marco Vitrubio Polión: op. cit., V.VI.20.
106. Esta abertura solo se cerraría "con cose depinte" cuando se representaran comedias. No hubiera sido fácil, sin embargo, que desde las gradas se viera el paisaje, habida cuenta de que sobre los techos de la planta principal, por encima del nivel del patio, se levantaba una tercera planta. Por otra parte, en el extremo opuesto del teatro, - allí donde llegaba la rampa de acceso, se preveía en la carta la salida a un camino posterior que, rodeando el monte Mario, alcanzaría la vía que unía Viterbo a Roma, ligando las dos vertientes de aquél ("in modo que dalla strada de Monte Mario a quella de Ponte Molle vi è una strada diritta a corda et pasa per mezzo la villa apunto"). Así se observa en el proyecto inicial, en el que un ninfeo trilobulado articula las rampas curvas del teatro con el camino; pero en el segundo proyecto parece haberse renunciado a la idea, puesto que la conexión se reduce a una puerta abierta en el muro perimetral.
107. "...una bellissima loggia lungha 14 canne, la quale fa tre vanj, et in quel del mezo è l'intrata. Gli altri doi hanno di riscontro un semicirculo che fanno spatiosa la loggia tal che ha de vano 5 canne. Questa loggia verso il monte fa un semicirculo con li suoi sedili...

Et nel suo centro ha una bellissima fonte, et questa è una dyetha da la stagione estiva, molto delectevole perchè non harà mai sole, et l'acque e la verdura la fa bella".

108. La descripción de la dieta en la carta se correspondía con la dibujada en el primero de los planos; la dieta estaba separada de la logia por columnas a los lados de la fuente y pilastras en los extremos. Pero en este plano los dos vanos a los lados del de la entrada estaban terminados con muros rectos; los ábsides semicirculares mencionados por Rafael solo pudieron conseguirse con el espacio ganado al -cambiar el patio rectangular en circular -así como las dos estancias a los lados del andrón, que pasaron a formar parte de los apartamentos estivales-, tal como se ve en el segundo proyecto. Ahora bien, la transformación de la dieta en exedra, eliminando el pórtico intermedio, parece requerir por simetría -habida cuenta de la aparición de los dos ábsides flanqueando el eje de entrada, enfatizado aún más por la cúpula que cubre el vano central- otra en el lado opuesto. En la planta de la villa que da Serlio (op. cit., libro III, fo. 120 reverso) se imagina así la logia, y Palladio hizo un dibujo de la parte construida con el fin de demostrar que la simetría era posible (RIBA X 18).
109. "...un xyxto cusì chiamato da li antiqui, loco pieno d'arbori posti ad ordine, il quale xyxto è de longheza et larghezza del primo cortile tal che questa villa è partita in tre...". En el primer proyecto los dos primeros patios eran de iguales medidas, pero el xisto era más largo, aunque del mismo ancho, teniendo una proporción 2x5.
110. En el dibujo de Martin van Heemskerck se ve, además del Júpiter sedente a la izquierda, buena parte del jardín a través de uno de los arcos abiertos de la logia; pero aparte de los datos sobre el cerramiento -muros cubiertos de vegetación, nichos, puerta y estatuas- no hay más que un prado de hierba con algún árbol en medio. Consta, no obstante, que el xisto debía estar terminado en su obra gruesa quizás a la muerte de Rafael, y en todo caso (incluidas sus plantaciones) antes de 1523, año en que fue alojada allí una delegación florentina. La distribución del jardín que aparece en la planta de Percier y Fontaine debe corresponder al siglo XVIII; en el levantamiento realizado por H.J.E. Bénard, ya mencionado, no quedan, en todo caso, más que cuatro grandes rectángulos de plantación -o quizás sólo de tierra vegetal- cruzados por un camino recto que lleva desde la logia a la -puerta de salida, y otro irregular que atraviesa desde la fuente del elefante a un ara o cisterna ubicada en el lado contrario; esta aparece todavía en el levantamiento de Th. Hofmann de 1909, en el que todo rastro de plantación ha desaparecido. Actualmente el jardín está dispuesto con arreglo, según parece, a un diseño de Serlio (quizá el del libro VII, fo. 31).
111. "...una peschiera longha quanto il sito |xyxto| et largha cinquanta-cinque palmi...".

112. "...con certi gradi da sedervi et distendervi fino in fòndo...".
113. "Et in fine della schala volta a maestro ha a lato l'aqua una cenatio ne, molto delectevole (la qual) et per il fresco et per la veduta".
114. "In capo del sito |xyxto| è un alto turrión in l'angulo de tramontana che acompaña quello della dietha dello inverno. Et sopra questo turrión vi è uno tempio tondo de l'alteza et largheza della dietha. Et questo serve per capilla de questo loco". A esta capilla se llegaba en el primer proyecto por un paso junto al muro; pero en el segundo no está claro el acceso, porque su anchura está ocupada por el desembarco de la escalera. Quizás a causa de ello (o de lo incómodo de su uso como capilla dada su lejanía) el torreón no fue construido al tiempo que la pesquera y el xisto, quedando el muro interrumpido en el cambio de nivel entre ambos. Pero en este costado, como en el de la entrada, preveía Rafael no una, sino dos torres, porque sigue diciendo: "Similmente nel altro angulo del sito |xyxto| apresso il monte v'è un altro turrión per forteza de questo loco". Esta segunda torre, sin embargo, no aparece dibujada en ninguno de los planos.
115. "Questo hipodramo ha da un lato tutto lo edifitio per lungheza et dall'altro stalle per 400 cavalli, e queste stalle fanno argine et speroni a sostenere il piano e tutta la lungheza de hipodramo".
116. De las partes que de todo ello llegaron a levantarse, solo las habitaciones del basamento fueron realizadas de acuerdo con el proyecto inicial y bajo la dirección exclusiva de Rafael. A su colaboración con Antonio da Sangallo corresponden el estanque, el muro de contención frontero y las escaleras, el xisto y la logia. Tras la muerte de Rafael fueron construidos el resto de la planta principal, los pisos altos y los fragmentos de fachada y patio por Sangallo y Giulio Romano, mientras en la decoración de la logia intervinieron, además de este último, Baldassare Peruzzi y Giovanni da Udine.
117. "Di poi -dice en un pasaje- v'è un bagno tepido et poi un freddo de tal grandezza che quando uno avesse voglia di volere notare, potria", mientras que en la sala de baños de la Laurentina "hay dos baños tan profundos y anchos que, en caso necesario, puede nadarse en ellos cómodamente".
118. "La colina -decía Plinio en la carta a Apolinar- se eleva en tan suave pendiente, que ve uno que ha subido sin haber sentido que subía" (cit. en el cap. 1 ; compárese con la de la n. 93).
119. Son los términos de Plinio en su carta a Apolinar; Rafael lo explicita al decir: "A pié di questa lhoggia se estende lo hypodromo...".
120. C.L. Frommel et alt.: *ibíd.*, pág. 324.
121. Marco Vitrubio Polión: *op. cit.*, VI.III, donde explica las distintas clases de atrios; I.VI donde se refiere a los ocho vientos; y I.IV respecto a la elección de los lugares sanos.

122. El tipo cúbico-centrado, dice Ackerman, "era più indicato per i suburbii affollati, come a Pompei dove la linea di separazione tra casa urbana e villa era poco definitiva... La villa aperta-decentrada è più idonea a stabilire un rapporto ideológico con la natura. Si estende informalmente con grandi blocchi asimétrici, portici, e vari profili a diversi livelli, crescendo spesso organicamente..." (J.S. Ackerman: 'Il paradigma della villa' cit., págs. 59 y s.). El mismo Frommel dice respecto a la relación entre villa Madama y las villas de la antigüedad: "Sicché gli stessi fronti esterni esplicitavano la sintesi di villa, palazzo e rocca, e non già l'immagine della residenza di campagna antica che si innesta con assoluta libertà nel paesaggio, quale Plinio aveva descritto e Raffaello aveva studiato a Tivoli". (C. L. Frommel et al.: op. cit., págs. 34 y ss.); y Portoghesi reconoce: "Rispetto al rapporto architettura-natura verificabile nelle ville romane, la ortogonalità rigorosa del tracciato costituisce indubbiamente un fattore riduttivo e schematico; ma Raffaello vede l'antico con gli occhi del Rinascimento in funzione della visione prospettica: ammette la pluriassialità ma rifiuta la divergenza e la convergenza degli assi" (P. Portoghesi: 'Architettura del Rinascimento a Roma' cit., pág. 75; las págs. 74 y ss. están dedicadas a villa Madama).
123. "V.S. può pensare che li campi di questa villa sono habundanti de arbori, come si conviene a uno tale edifitio, però non piglierò fatica de scrivere". Hay que advertir, sin embargo, que en la copia descubierta por P. Forster en el Archivo Mediceo de Florencia faltan tanto el inicio como el final de la carta.
124. Recuérdese que Plinio describía pormenorizadamente en sus epístolas además del xisto, un jardín de árboles en la Laurentina, así como el jardín delantero y el del hipódromo, ambos muy complejos, en la Toscana.
125. Hipótesis defendida por H. Geymüller: 'Raffaello Sanzio studiato come architetto', Milán, 1884.
126. Así como en un croquis preparatorio de los mismos. Los bocetos son los documentos Uffizi 179 A y 1518 A (planta y alzado respectivamente), mientras el croquis preparatorio es Uffizi 1228 A 'verso', y la planta dibujada por Rafael, Uffizi 1356 A 'verso'.
127. En hojas añadidas a la derecha del mismo, posiblemente por Sangallo en el verano de 1520. El perfil de los terrenos del sureste está dibujado asimismo sobre otra hoja añadida a la izquierda.
128. M.L. Gothein: op. cit., vol. I, fig. 166. La planta es el documento Uffizi 789A 'reverso'.
129. Estos 'horticini' se suponen por Wölfflin "consagrados a las pequeñas plantas, plantas medicinales y otras" (H. Wölfflin: op. cit., - pág. 232), y por Tagliolini "forse destinato a coltivazioni speciali di fiori, erbe aromatiche o medicinali" (A. Tagliolini: op. cit., - pág. 105).

130. En otro croquis de Sangallo aparece un teatro u odeón abierto hacia un patio con fuentes a los lados, que pudiera ser otra alternativa de remate de estos jardines. Este croquis es el Uffizi 1267 A 'verso' mientras los dos más completos son Uffizi 916 A 'verso' y 'reverso'.
131. C.L. Frommel et al.: op. cit., págs. 322.
132. Véase n. 202, cap. 1.
133. Ya Wölfflin apuntaba a ello al considerar los jardines de villa Madama un buen ejemplo de como "si el Renacimiento se preocupaba de los motivos arquitectónicos, sin embargo no los unía o los dejaba sin unidad de composición" (H. Wölfflin: op. cit., pág. 227).

CAP. 4: LA DEFINICION DEL TIPO

Se ha visto en el capítulo anterior cómo a partir de las villas mediceas más antiguas, con casas fuertes y jardines cargados de reminiscencias medievales, las villas campestres de los alrededores de Florencia tendieron a situarse sobre elevaciones del terreno, en posiciones dominantes y bien aireadas, que permitían disfrutar del panorama de la ciudad y de los campos en torno. Esta elección trajo consigo la necesidad de regularizar el asentamiento, formando por desmante y terraplenado un plano horizontal suficientemente amplio y seguro para apoyar el cuerpo de fábrica y extender los jardines. La pronunciada pendiente podía aconsejar entonces con el fin de evitar corrimientos de tierras y de disponer de mayor superficie utilizable, multiplicar el número de los escarpes, escalonando el terreno -como Alberti observara en los antiguos (1)- en una sucesión descendente de terrazas hacia el pie de la colina. Pronto estuvo clara la conveniencia de conectar unas con otras, y quedaron apuntadas las posibilidades perspectivas que de este modo se abrían. Pero para que tal cosa resultara factible era preciso que la inclinación del terreno no fuera excesiva, para que el desarrollo de escaleras en la dirección del declive no obstaculizara el uso mismo de las terrazas; dada esta condición era posible obtener una solución que integrara con la casa todas las partes de la villa sobre un eje coincidente, en una composición unitaria: de ahí la alta estima que mereciera en su época Poggio a Caiano.

Ahora bien, este logro demostraba la posibilidad de desenvolver el conjunto de la villa sobre ladera no como se había hecho hasta el momento, en la dirección marcada por el eje longitudinal de la o las terrazas, paralela o tangente a las curvas de nivel, sino en la de caída de la pendiente, perpendicular a éstas. Se puso así al descubierto un conflicto latente ya en Careggi entre las dos direcciones; la contraposición consciente de ambas produjo una composición muy rica en Poggioreale -incluyendo un avance notable en la utilización de componentes acuáticos como elementos esenciales del jardín-, pero el desequilibrio producido por el descentramiento del volumen del palacete forzó la búsqueda de soluciones de compromiso innecesariamente complicadas. La alternativa a esa indeterminación consistía en que una de las dos direcciones se tornara dominante: la de la vertiente era la más apropiada, puesto que se prestaba a una elaboración más completa del espacio perspectivo, combinando la profundidad con el escalonamiento en altura. Esto se hizo evidente en el Belvedere, donde la imposibilidad de expansiones laterales obligó a disponer todas las piezas a lo largo del eje de la ladera, y los espacios aislados de las terrazas acabaron por integrarse en una construcción perspectiva unitaria. Al mismo tiempo, la doble escalera plegada adosada al muro de contención, consintió una mayor flexibilidad en la dimensión y el tratamiento de los desniveles, y combinada con la escalera axial ya conocida, puso en marcha el mecanismo complementario de la perspectiva dinámica, de ondas raíces en la arquitectura antigua.

Pero la absoluta integración en las villas derivadas del modelo bramantesco de casa, jardines y patios, lograda por medio de los brazos envolventes que hacen de ellas edificios material, aunque no perspectivamente indivisibles, entorpece, por lo general, desarrollos de medias o grandes dimensiones, e impide la apropiación del paisaje exterior -la vista en el jardín. En este sentido la villa Madama resulta ejemplar: el asentamiento del edificio vuelve a plantear una opción cargada de significado; el palacio y los jardines se sitúan en función de los componentes del lugar, y de frente a una panorámica que comprende tanto la ciudad próxima como un paisaje campestre de dilatados horizontes; los jardines escalona-

dos se despliegan en diversidad de tamaños, de disposiciones y hasta de figuras. Pero a cambio de ello, resulta la pérdida de la continuidad perspectiva y de la unidad compositiva entre éstos y aquélla. Como se verá a continuación, no era indispensable pagar ese precio: los elementos del jardín bramantesco se dispondrán en las villas posteriores de la campiña romana con sorprendente variedad, dentro del marco de las reglas establecidas en el Belvedere; integrando casa, jardín y paisaje -y hasta el poblado inmediato en ocasiones- entrelazando apretadamente la vegetación con los elementos acuáticos, y éstos con los arquitectónicos y escultóricos, y permitiendo incluso desarrollos secundarios en direcciones transversales que enriquecerán considerablemente el aterrazamiento de la ladera sobre el eje principal.

4.1. Unificación perspectiva y despliegue bidireccional.

La villa d'Este, construida a partir de 1550 muy probablemente por Pirro Ligorio, ocupó en Tívoli todo un sector del núcleo medieval llamado 'Valle Gaudente', que descendía hacia el noroeste desde el palacio del gobernador hasta las proximidades de la puerta Romana -por la cual se llegaba desde la ciudad de los papas-, quedando comprendida entre un lienzo de muralla al suroeste y la iglesia de San Pedro, que impedía su expansión a noreste, cuyo ábside aparece en escorzo al fondo de algunos de los viales transversales (2). Desde la altura se domina el paisaje de colinas al otro lado del río Aniene -que rodea la localidad- comprendiendo los restos de algunas villas de la antigüedad, mientras hacia poniente se extiende el vasto panorama de la campiña en dirección a Roma (3). El palacio del gobernador, antiguo convento adosado a la iglesia de San Francisco, destinado a servir como casa de villa, fue remozado y ampliado, formando una planta en U alrededor de un patio porticado al costado de aquélla. Junto a él se dispuso un pequeño jardín reservado cercado por muros; el recinto rectangular estaba repartido en ocho cuadros, con un templete en el centro

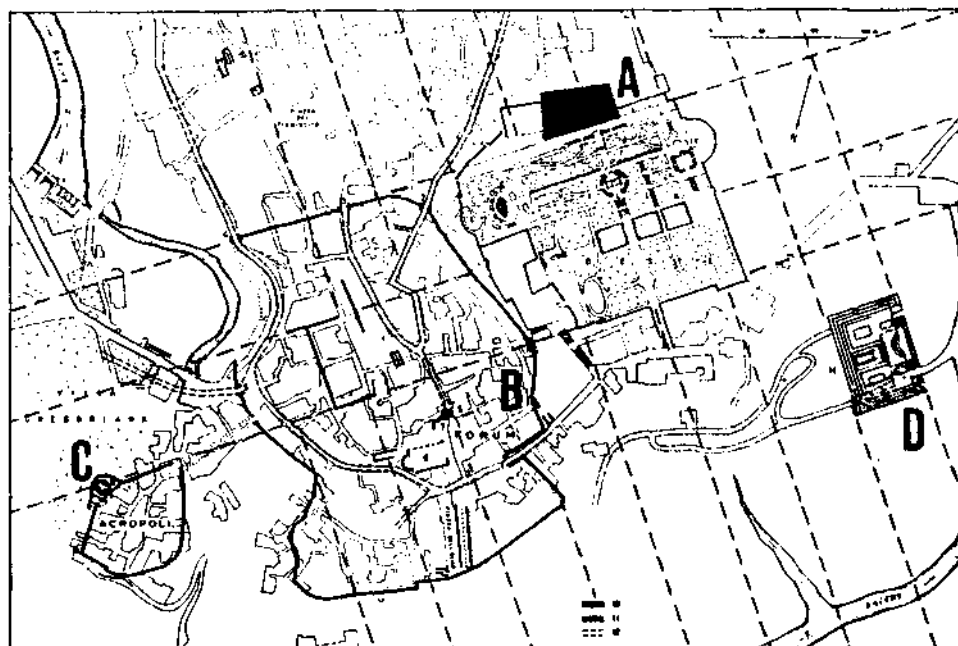


Fig. 249: Planta de Tivoli con la localización de la villa d'Este (A), la muralla de la antigua Tibur y el foro romano (B), el templo de la Sibila en la acrópolis (C) y el templo de Hércules (D) (en Fagiolo).

Fig. 250: Tivoli en una planta del siglo XVII, con el recorrido de los conductos que llevaban las aguas del Aniene a la villa d'Este y a la población. En dirección a esta y al templo de la Sibila (A), la fuente del Ovalo o de Tivoli (B); en dirección a Roma, la fuente de la 'Rometta' (C) (en Fagiolo).

y un nicho lateral arreglado como gruta que acogía una Venus durmiente; otro semejante se encontraba en la pared ciega del patio del palacio. A la villa se podía acceder por arriba desde la población, entrando directamente al edificio por un ángulo que deja libre a la plaza la iglesia aneja, o viniendo desde Roma, por la entrada situada abajo, al extremo del eje principal de la villa, que da a la vía de la puerta Romana, desde la que un pasaje recto entre muros lleva al plano inferior de los jardines.

El grabado de Du Pérac, fechado en 1573, muestra el aspecto de la villa tal como había sido proyectada, no su estado real en esa fecha, un año después de la muerte del cardenal Ippolito d'Este, su propietario; para entonces debía estar terminada la sistematización general de los jardines, pero no la construcción de buena parte de las fuentes y de las piezas arquitectónicas previstas, alguna de las cuales no llegaría a realizarse jamás (4). Entrando por el acceso inferior, el plano bajo estaba partido en cuatro grandes cuadros por dos galerías de enrejado en forma de cruz; en el encuentro de éstas había una glorieta octogonal de doble altura, mientras aquéllos, subdivididos por caminos perpendiculares, tenían pabellones en el centro y portadas en las entradas, y estaban regularmente ocupados por arbolado y lechos rectangulares de plantación baja. A ambos lados se preveían pares de laberintos cuadrados, pero los del costado noreste, que se pliega en pendiente hacia el caserío, nunca serían plantados (5); las densas alineaciones de olmos en los extremos, estaban destinadas a proteger el jardín de los vientos, particularmente de los provenientes del mar. El eje transversal de este plano termina sobre el muro de contención en una plataforma saliente, que avanza como un mirador hacia la llanura (6). Al fondo, una sucesión de cuatro estanques rectangulares conforma una banda en dirección transversal, cruzada por las calles que conducen hacia el palacio. Los dos centrales incluyen metas cónicas por las que resbala el agua (7) y están rodeados por hermas colocadas sobre los antepechos del perímetro, con surtidores que caen hacia el interior; los dos externos aparecen recortados por delgados diques en figuras geométricas (8). El de la izquierda, encajonado en la pendiente, no parece que se realizara de tal manera: en uno de los frescos pintados por Muziano en el sa-

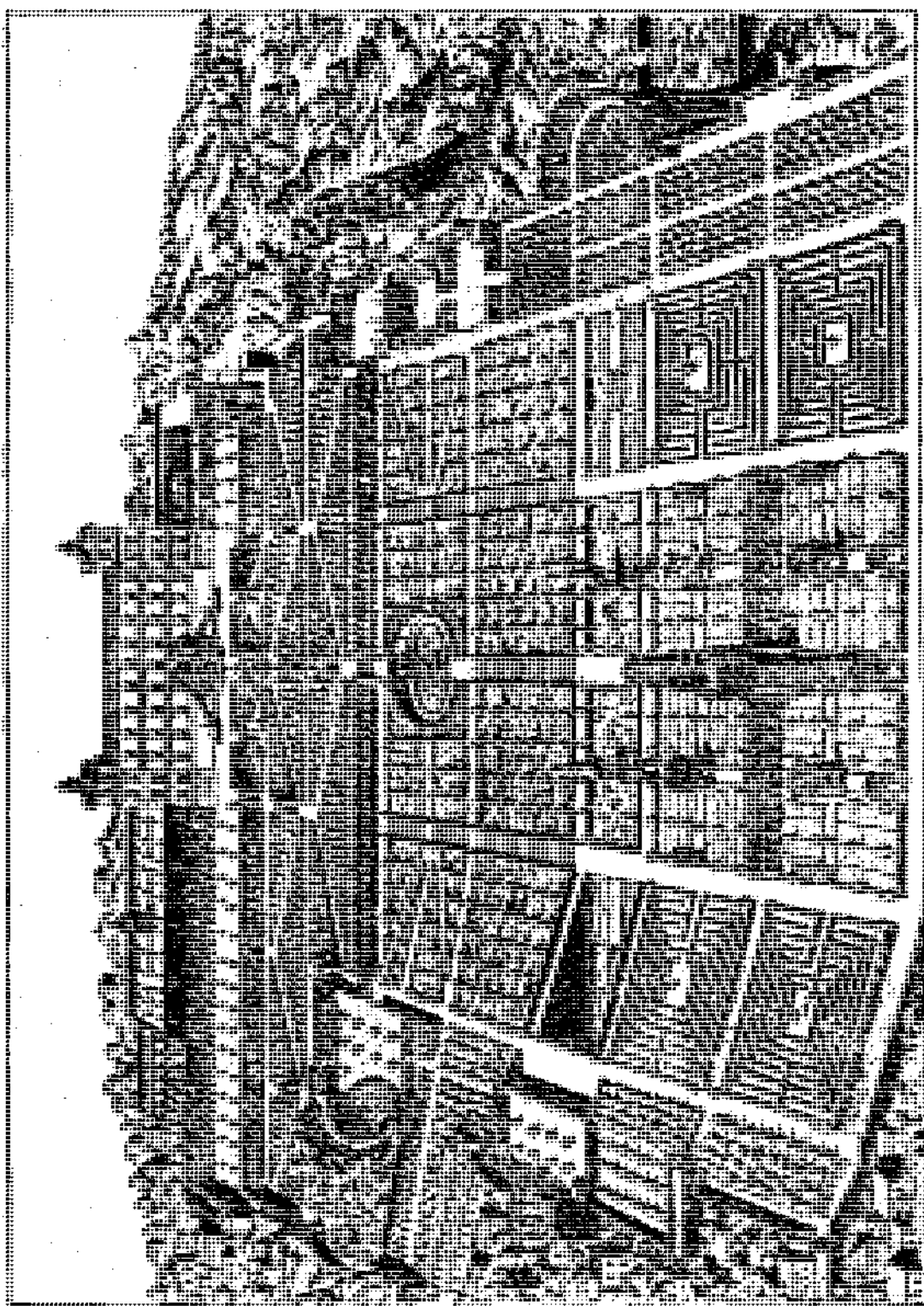


Fig. 251: La villa d'Este en el grabado de Du Pérac.

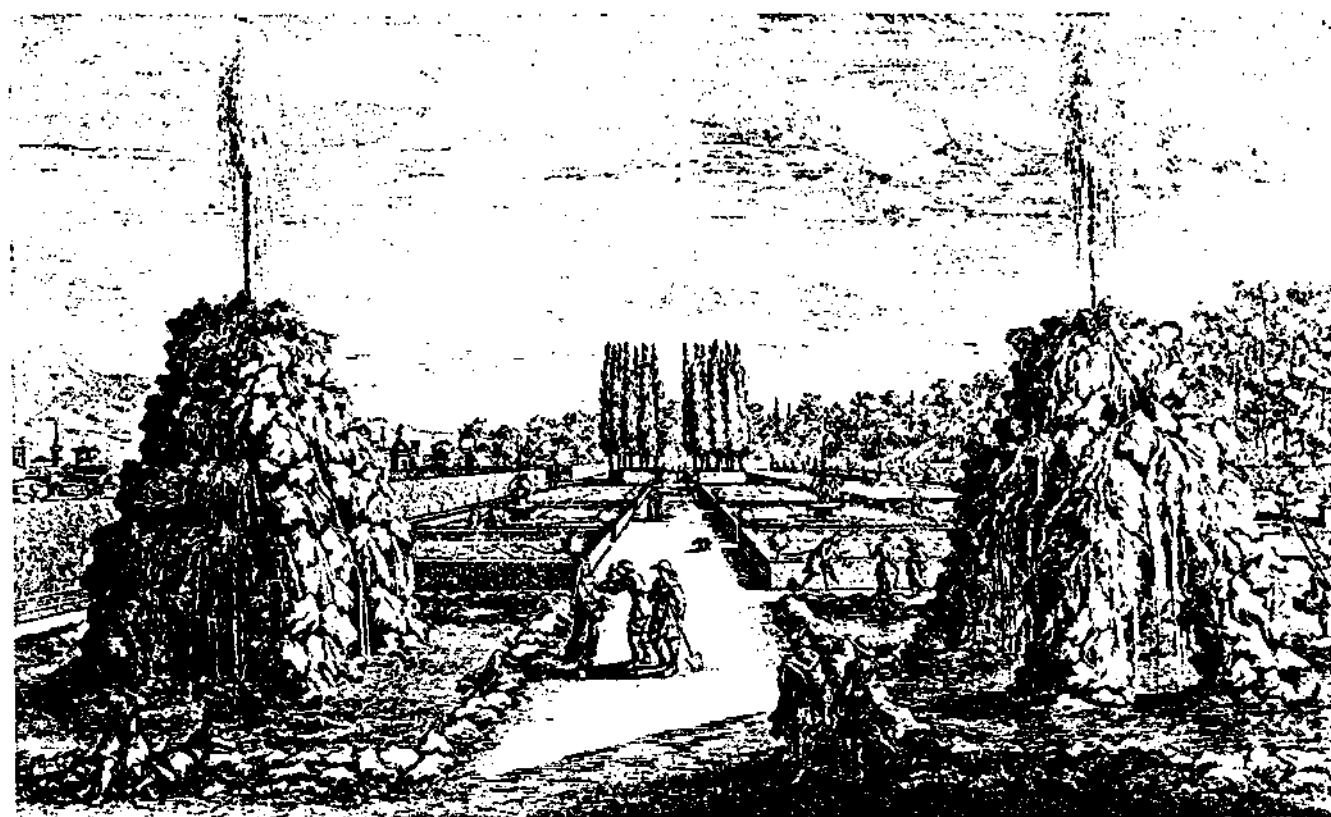
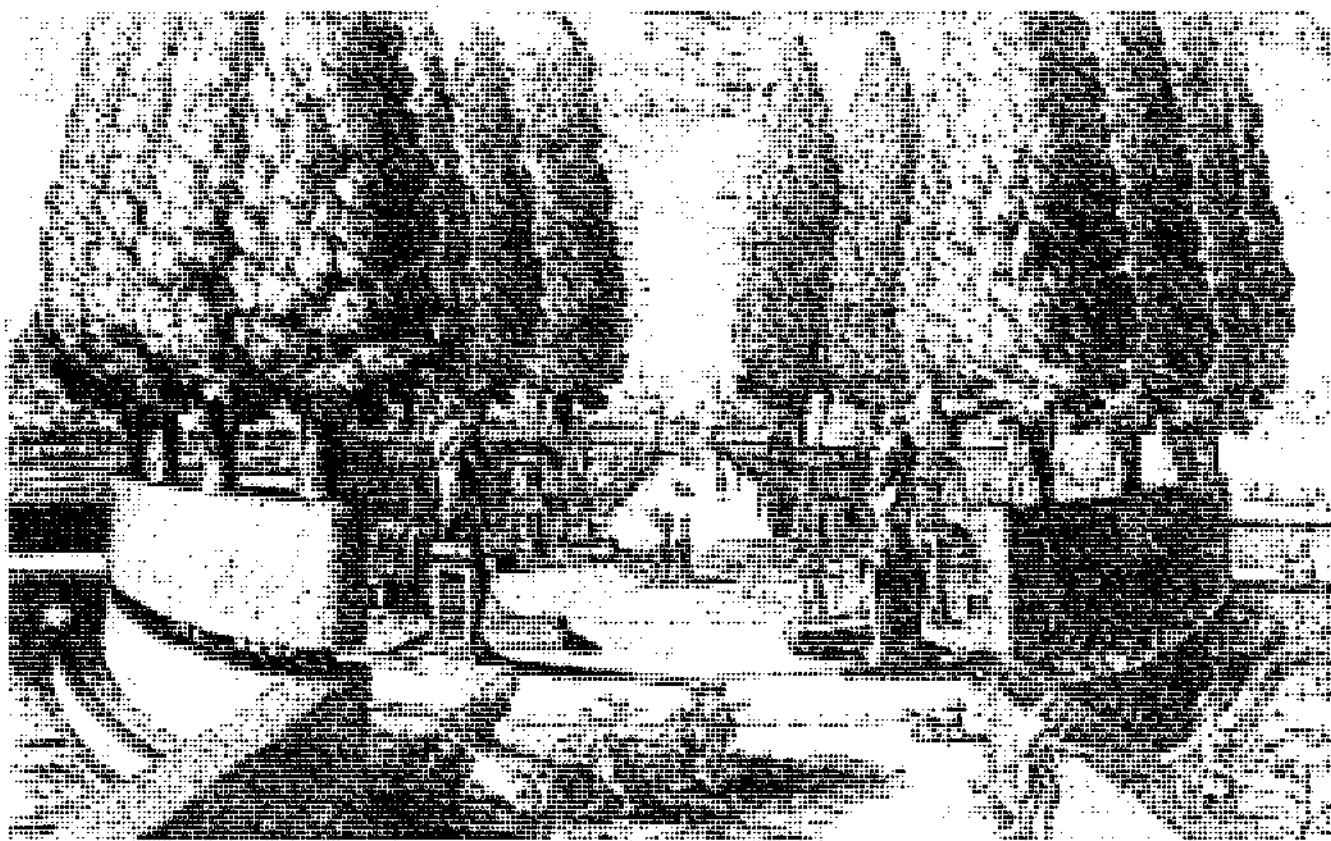


Fig. 252: Villa d'Este: la rotonda de cipreses en el centro del plano inferior (grabado de Venturini).
 Fig. 253: Las 'metas sudantes' en el eje transversal del plano bajo (de Venturini).

lón principal del palacio, que presenta una vista de estos estanques, se aprecia al fondo una disposición escalonada de surtidores verticales y en abanico, a los lados de una cascada que cae en un estanque ochavado: ésta es la fuente del Diluvio (9). Un siglo después Bernini construiría en este mismo cambio de nivel su cascada rústica, en la que un brazo central y dos laterales menores caen entre ásperas rocas a un estanque de bordes irregulares (10). Por encima, la perspectiva se cierra en la fuente del Organo, una gran fuente mural donde parejas de términos flanquean un nicho en el que se encontraba la Diana de Efeso (11); tras ella estaba el órgano hidráulico, cuyos sonidos y mecanismos son circunstanciadamente descritos por Montaigne (12). En el extremo opuesto de esta banda acuática, y tras dos cuadros ligeramente arbolados, había de situarse la fuente del Océano o de Neptuno, nunca construída: una exedra que excedía del límite recto impuesto por la muralla medieval, circunscrita por un muro de arcos ahuecados con nichos, contendría un estanque semicircular del que surgiría entre chorros de agua Neptuno en su cuádriga (13).

A continuación, el terreno se eleva en un plano inclinado ocupado por algunas hileras de árboles bien separadas. Tres escaleras de cómoda pendiente continúan los viales en la dirección del declive, acompañadas por el rumor del agua que borbotea en los innumerables chorrillos que surgen verticalmente de los plintos escalonados labrados a los lados de ellas. A mitad de la subida, cruzada una calle transversal, el plano inclinado se ahueca en el centro formando un anfiteatro. Allí está la fuente del Dragón (14) con un formidable penacho de agua, simétricamente abrazada por sendas escalinatas de desarrollo curvilíneo, de cuyos pasamanos interiores brotan surtidores que caen hacia el estanque, mientras corre el agua por los exteriores (15). Detrás de la fuente se excavó en el desnivel un ninfeo que cobijaba una estatua de Hércules con la clava de catorce palmos de altura. En esta parte el terreno adquiere una pendiente algo más pronunciada, inapreciable en el grabado de Du Pèrac, pero que las secciones delatan; las escaleras se hacen más rápidas; a media altura una calle nace a los lados de la fuente del Dragón trifurcándose en los extremos. A poniente esos senderos conducen hasta dos recintos adya-

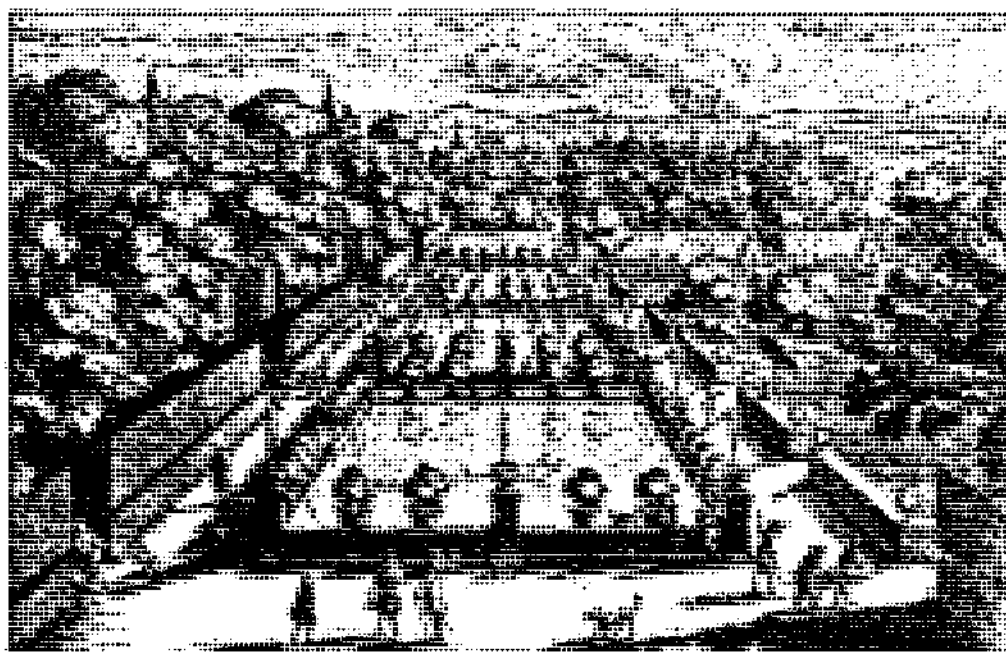


Fig. 254: Villa d'Este: la banda de estanques vista en dirección a la campiña (de Venturini).
Fig. 255: La banda de estanques y la fuente del Diluvio en el fresco de Muziano.

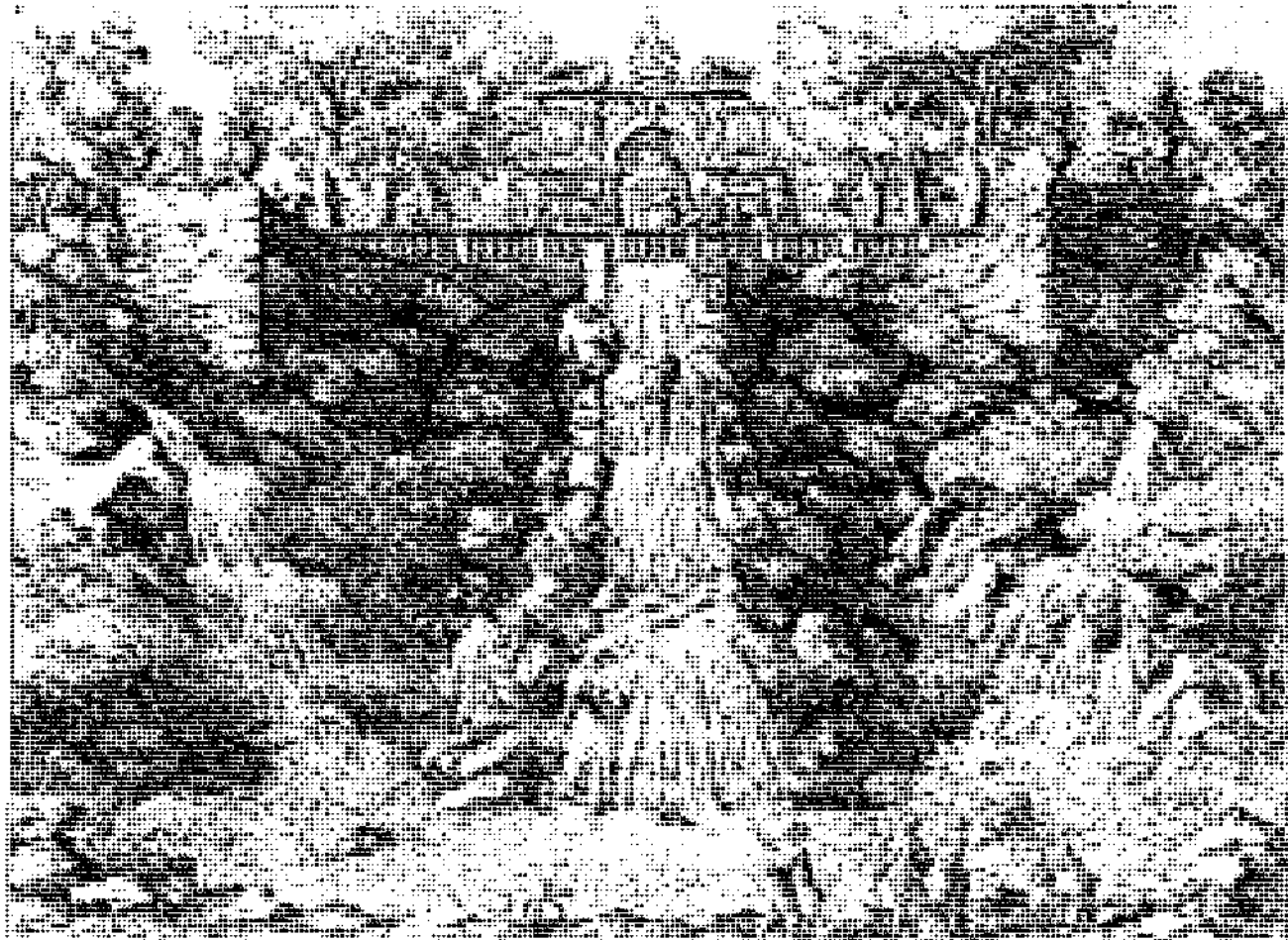
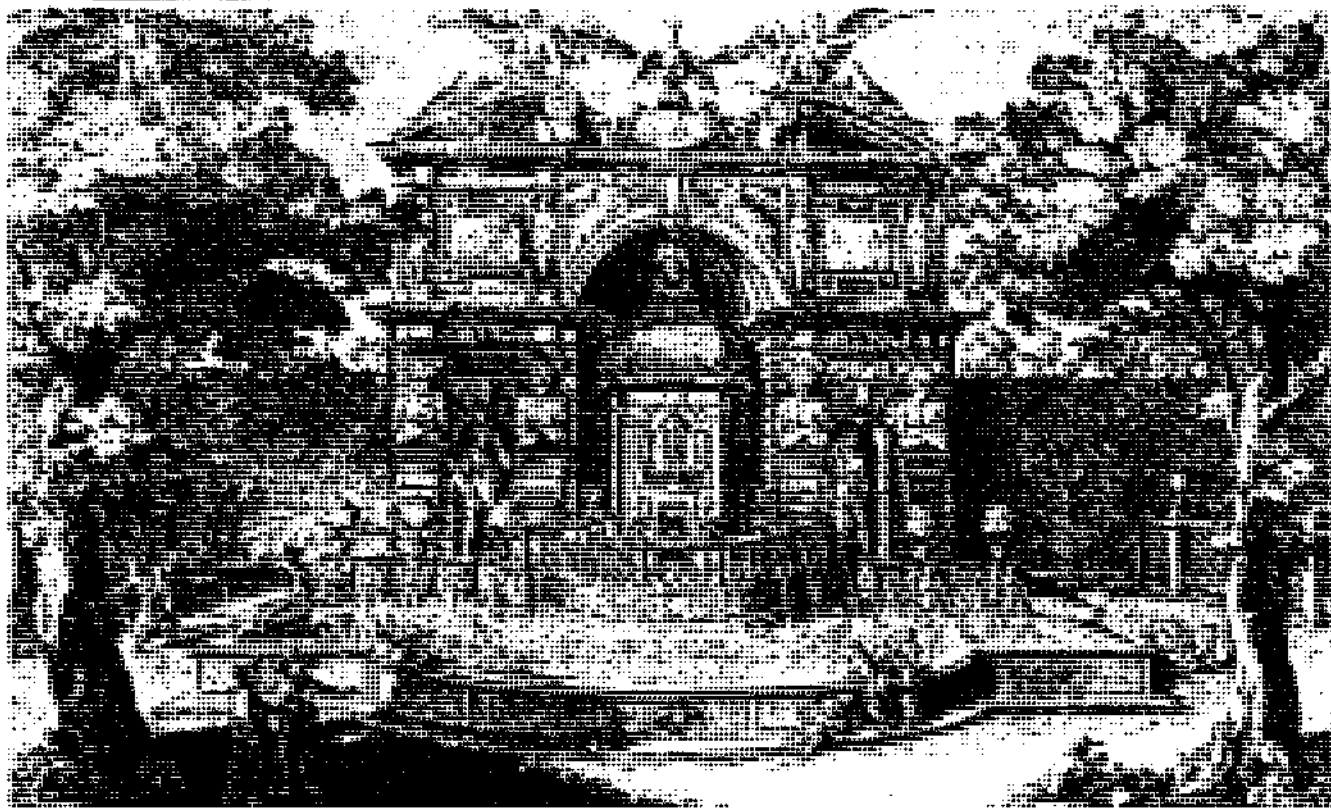


Fig. 256: Villa d'Este: la fuente del Organo (de Venturini).

Fig. 257: La cascada rústica construida por Bernini en el lugar de la fuente del Diluvio (de Venturini).

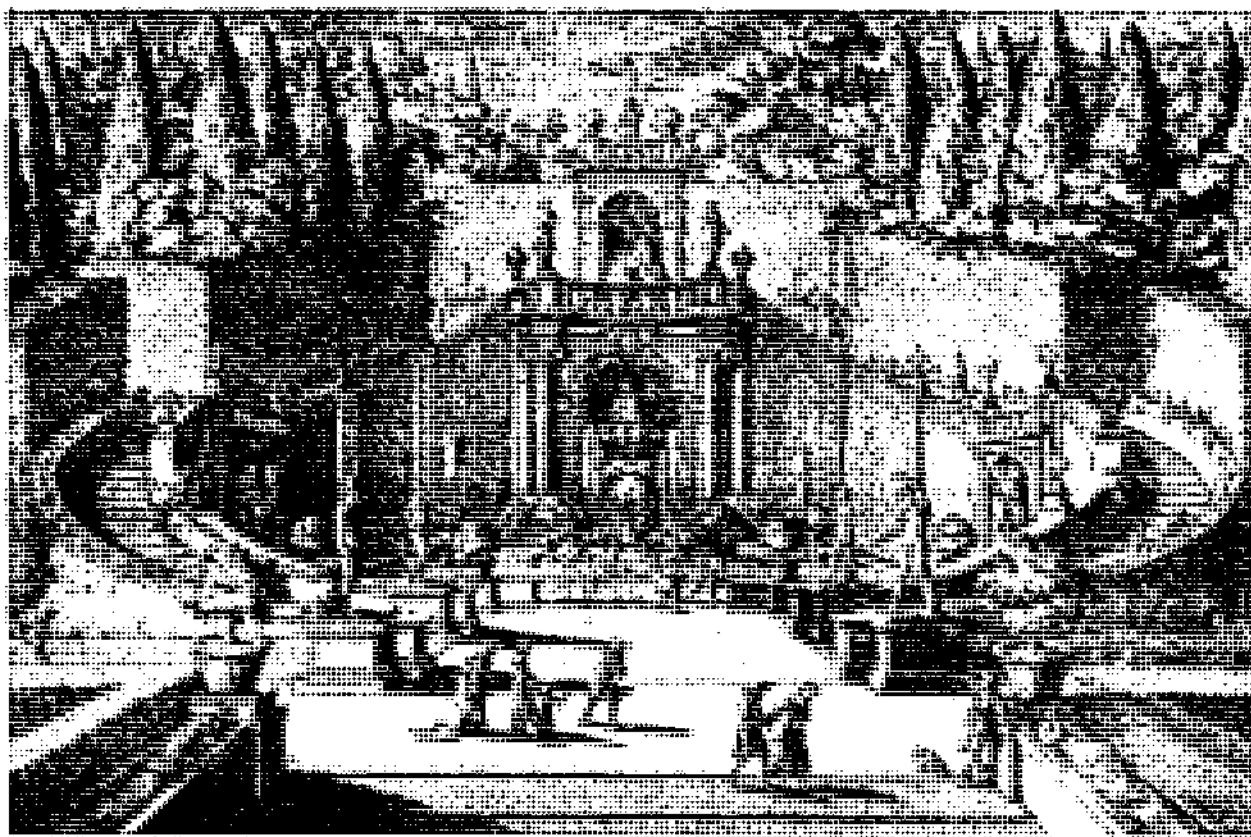
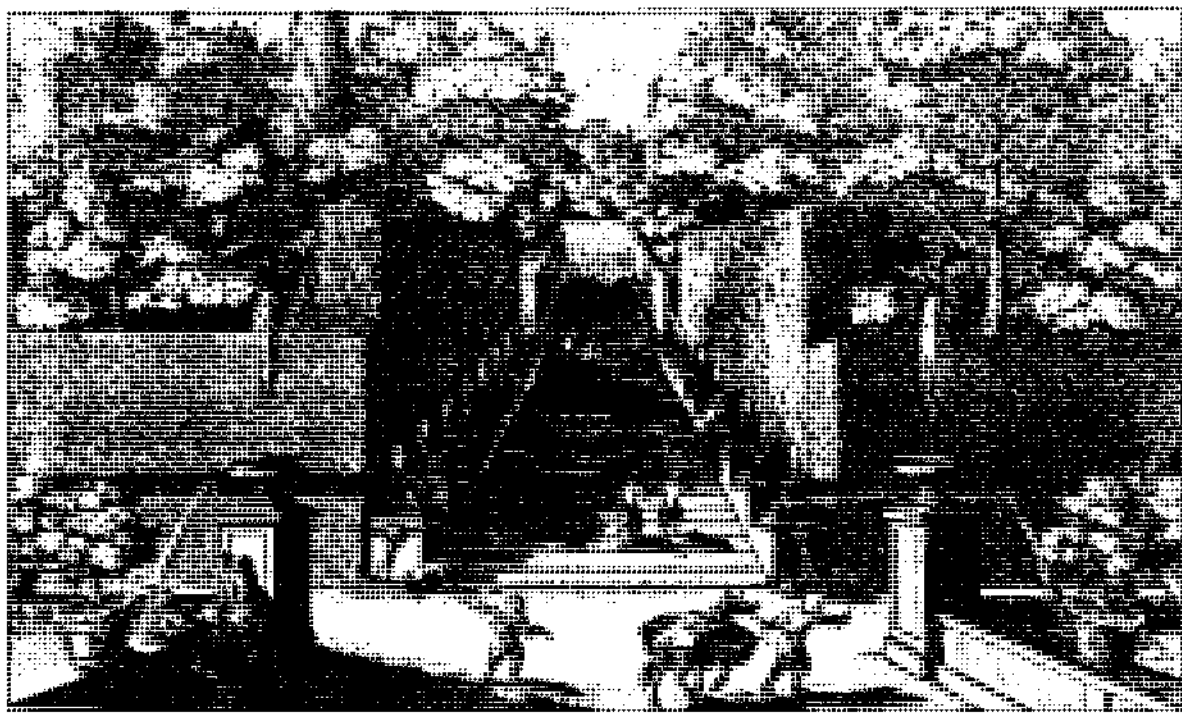
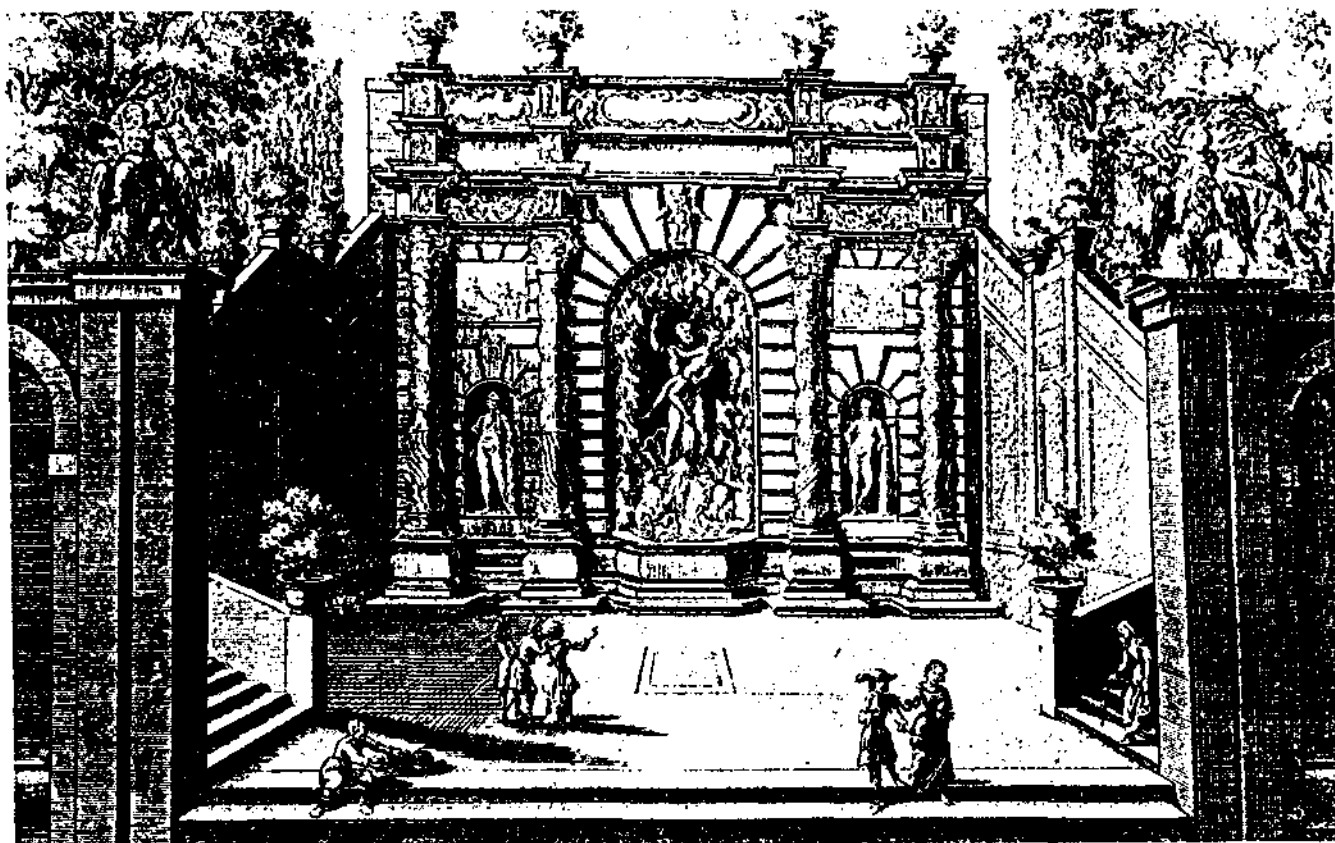
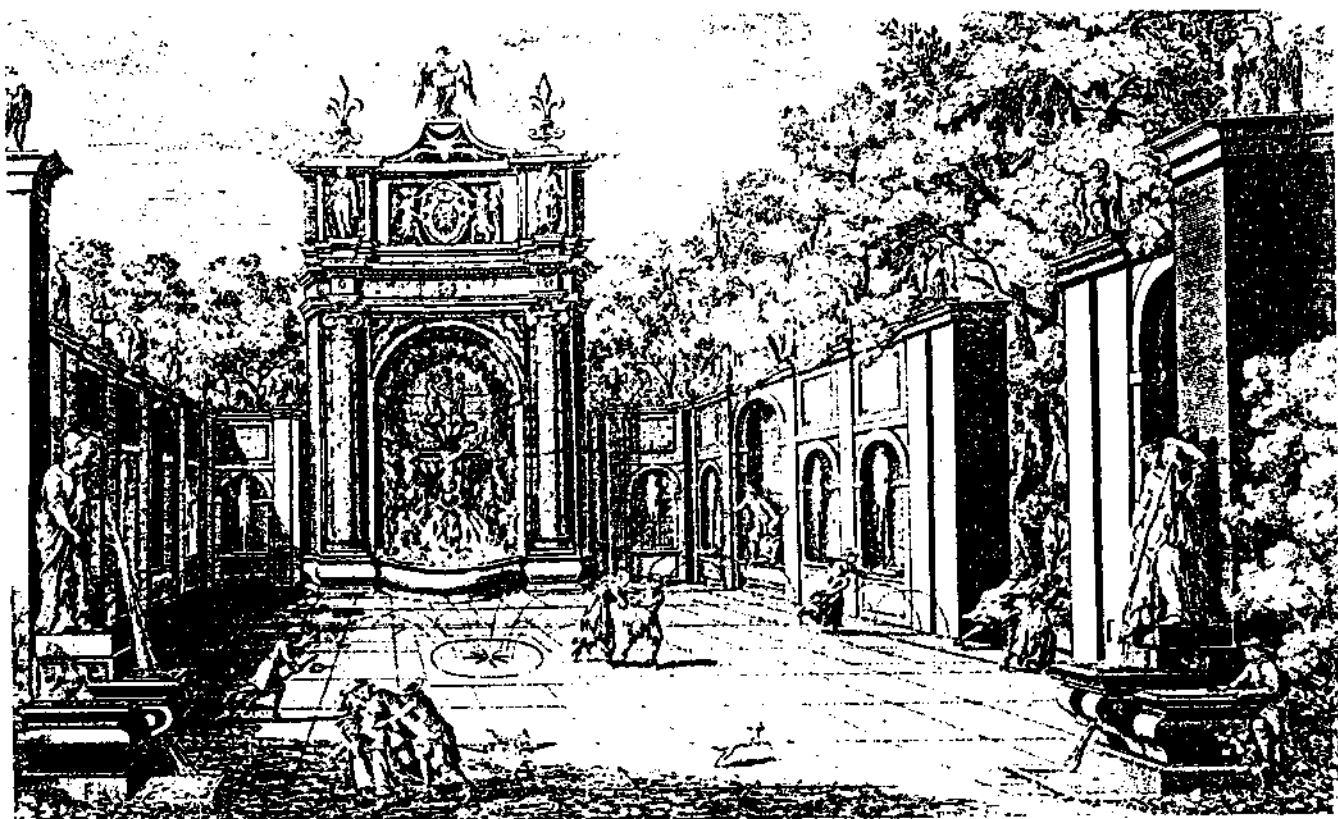


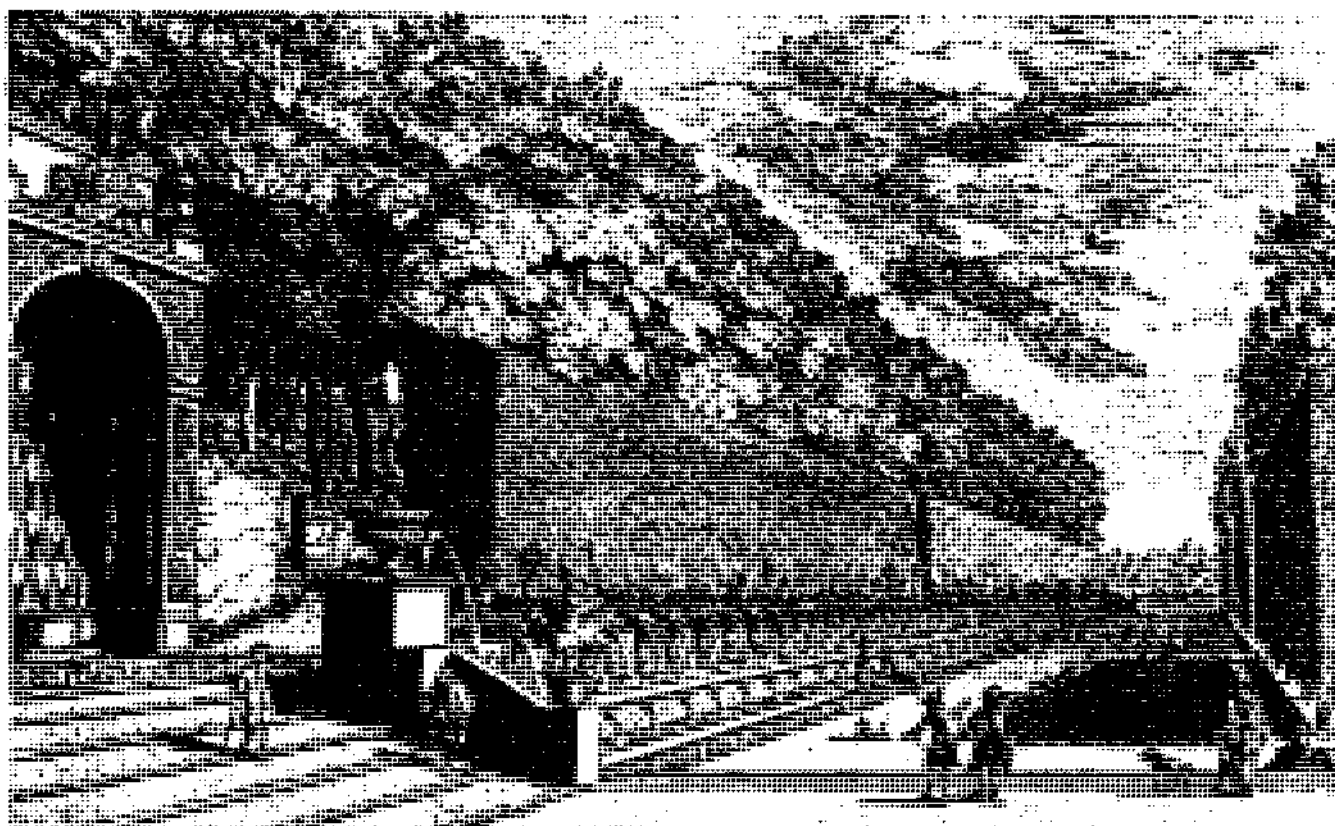
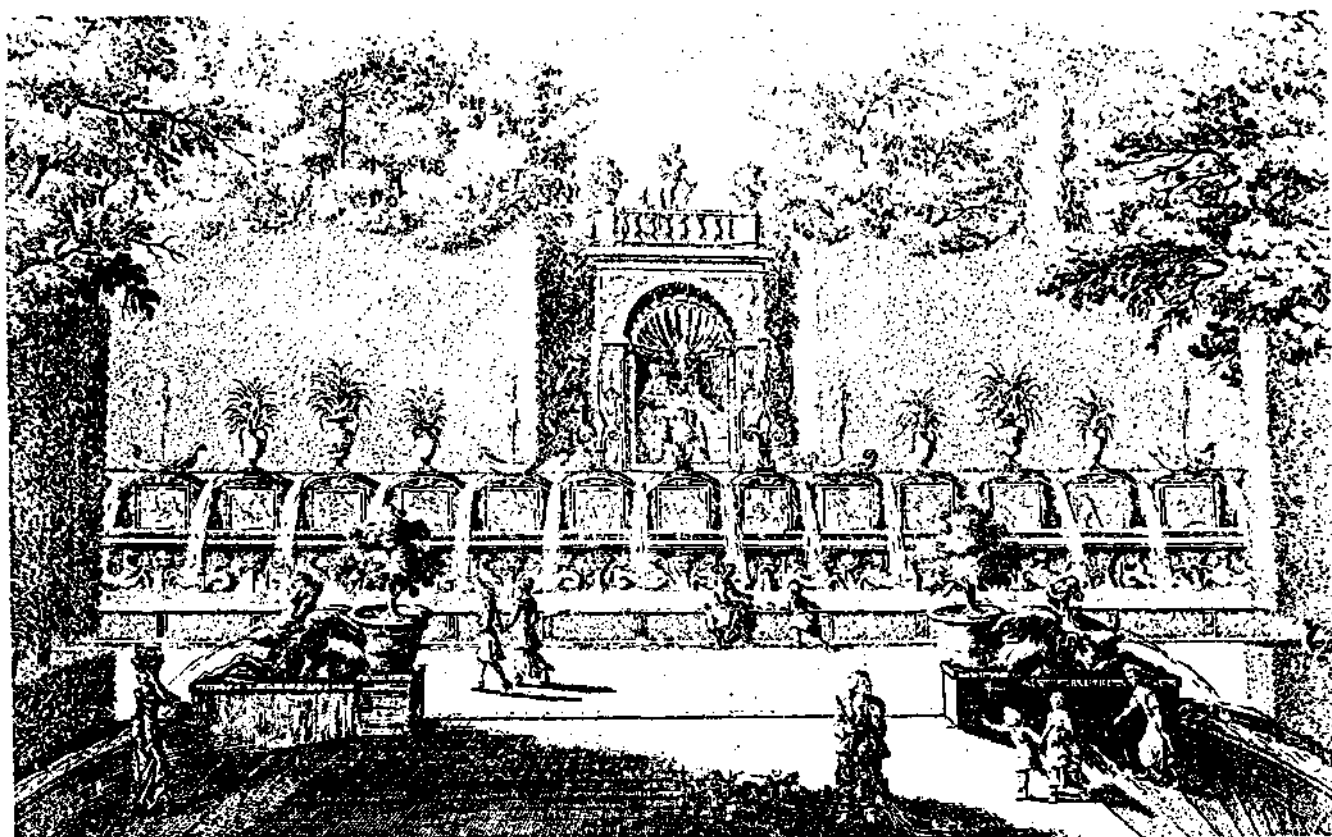
Fig. 258: Villa d'Este: las escaleras de agua (grabado de Venturini).
 Fig. 259: La fuente del Dragón o de la Girándola (de Venturini).

centes: el de la fuente del Buho o de los Pájaros, llamada así por los autómatas hidráulicos allí instalados que imitan el canto y los movimientos de aquéllos (16), y el de la de Proserpina, ceñido por escaleras que alcanzan el nivel superior.

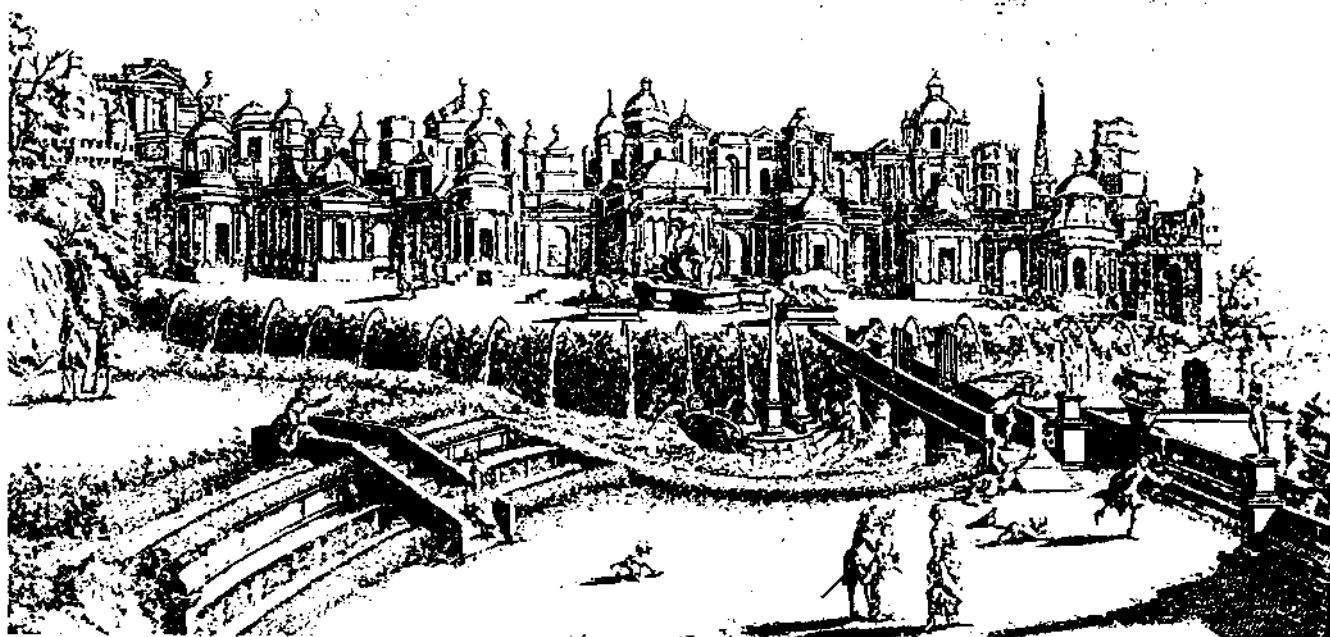
Superado el declive se llega al paseo de las Cien Fuentes, que toma su nombre de las que caen de uno a otro en los tres canales escalonados al costado de la pendiente, después de brotar en gráciles columnas o en abanicos de los lirios y las barcas que, alternados con águilas y obeliscos, coronan aquéllos. Este vial une la fuente de Roma con la de Tívoli o del Ovalo. La primera sobresale en el extremo suroccidental en dirección a la ciudad de los papas: en un pequeño recinto cuya entrada guardan dos esfinges, se labró en piedra un modelo de la Roma antigua, reproduciendo sobre las siete colinas sus más conspicuos edificios (17); delante de éstos corre el Tíber, que mana a la izquierda cayendo en cascadas desde altas rocas y rodea después la isla Tiberina, figurada en una barca que contiene el obelisco. Frente a ella, preside la escena la diosa Roma acompañada de la loba y los gemelos; a su lado cruza un puentecillo, mientras abundantes surtidores que salen de la barca y de los márgenes del río se derraman sobre éste y sobre la vegetación que tapiza el suelo y las rocas (18). Hacia Tívoli, en el extremo opuesto del paseo, está la fuente del Ovalo. Se trata de un recinto rectangular cercado por muros y arbolado con plátanos, que contiene un estanque ovalado rodeado por detrás con un pórtico transitable. Delante de éste, de una copa de su misma altura desborda el agua que mana de un surtidor en el centro de ella para caer en el estanque; en ese punto queda interrumpida la balaustrada que remata el pórtico. Diez ninfas alojadas en nichos entre los arcos, arrojan el agua de sus ánforas al mismo estanque. En el plano superior, en cavernas conformadas por grandes masas rocosas, aparece la estatua sedente de la Sibila Albunea Tiburtina, y a sus lados, las recostadas de los ríos Aniene y Erculaneo, que derraman igualmente agua a sus pies. Aun más arriba, enmarcado por la espesa vegetación, hay un Pegaso posado en los peñascos (19). Por último, al lado derecho del recinto, señalando su eje secundario, se abre una gruta de tres naves dedicada a Baco. Es en esta fuente del Ovalo donde entra-



Figs. 260 y 261: Villa d'Este: fuentes del Bûche y de Proserpine (de Venturini).



Figs. 262 y 263: Villa d'Este: paseo de las Cien Fuentes (grabados de Venturini).



Figs. 264 y 265: Villa d'Este: la fuente de Roma; reproducción de la Roma antigua y nacimiento del Aniene y del Tíber en los Apeninos (de Venturini).

ba el conducto mayor que traía bajo tierra las aguas del tramo alto del Aniene; la montaña artificial oculta un depósito del que partían tres ramales dirigidos hacia la fuente de Roma, la del Organo y los estanques. Otro conducto menor traía el agua del manantial Rivellesse, cuyo depósito se encontraba en la plaza, y alimentaba las fuentes del jardín secreto, del patio y del salón del palacio, así como las de las grutas altas. Todos ellos hubieran quedado recogidos en la fuente más baja de la villa, la de Neptuno (20).

Por encima del paseo de las Cien Fuentes el terreno resulta demasiado abrupto para ser recorrido en la dirección del declive. Un sistema de rampas diagonales delimitadas por gruesos muros de laurel costean la vertiente, cruzándose a la altura de una calle intermedia. En el eje avanzan en línea con la fuente del Dragón sucesivas plataformas (Du Père las sitúa en todos los encuentros), sobre las que habrían de colocarse estatuas de Hércules y una fuente de taza en la más alta (21); bajo ellas se ahuecan ninfeos en los desniveles. Las áreas triangulares resultantes se cubren con arbolado muy tupido. Atravesando esta masa vegetal, los recorridos terminan en la gruta de Venus y en la de Diana, en los extremos oriental y occidental, respectivamente, del paseo al pie de la última terraza, o en la de Pandora, excavada tras el pabellón adelantado que cubre aquél en su parte central. A los lados de éste, escalinatas dobles rebajadas en el muro de contención conducen a la terraza alta, sobre la cual se asienta el palacio.

El edificio se presenta sobre un basamento corrido, con un paramento solo articulado por las bandas de imposta, uniformemente horadado por ventanas iguales, y entre dos antecuerpos ligeramente avanzados en los que no llegaron a levantarse los pisos sobresalientes en torre figurados por Du Père (22). Pero en medio se adosa a la fachada una logia de dos alturas, con escalinatas exteriores simétricas que suben hasta el salón de recepciones de la planta baja, formando ante él un mirador que encuadra la vista axial del jardín; la misma logia da lugar en el nivel inferior a una gruta consagrada a Leda, y a una balconada ante el hueco central de la

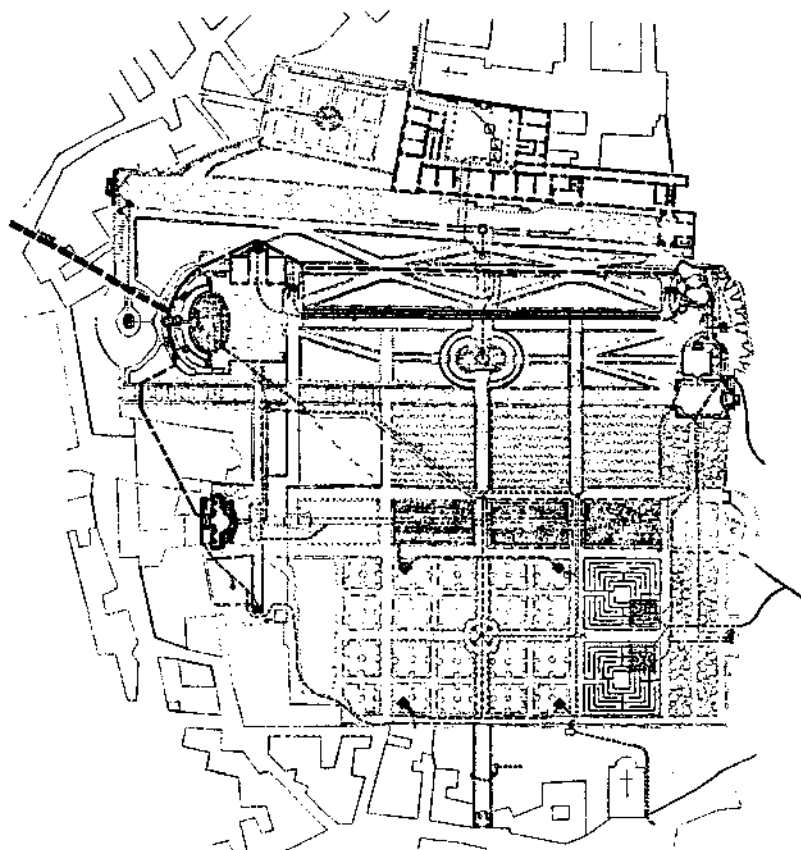
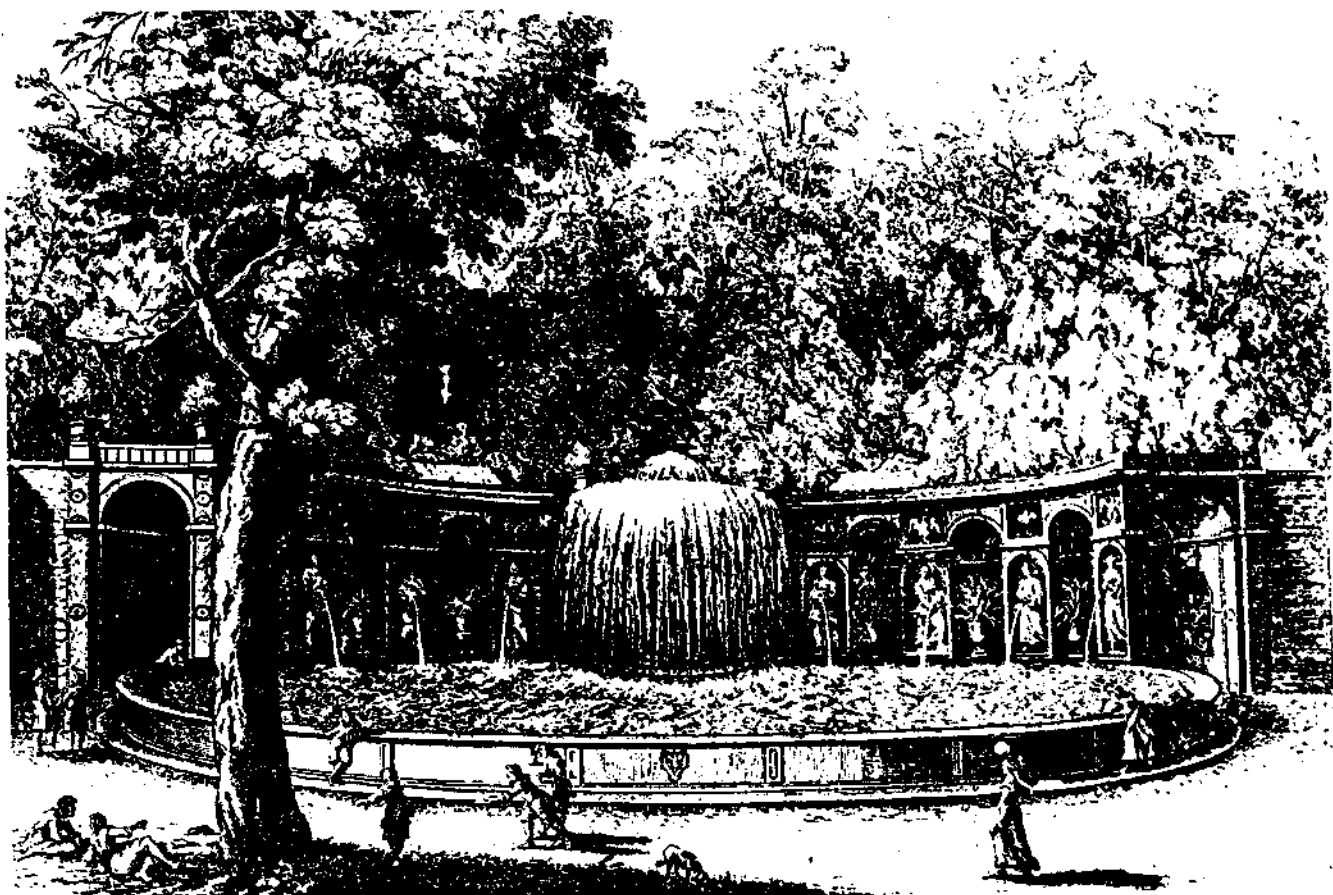
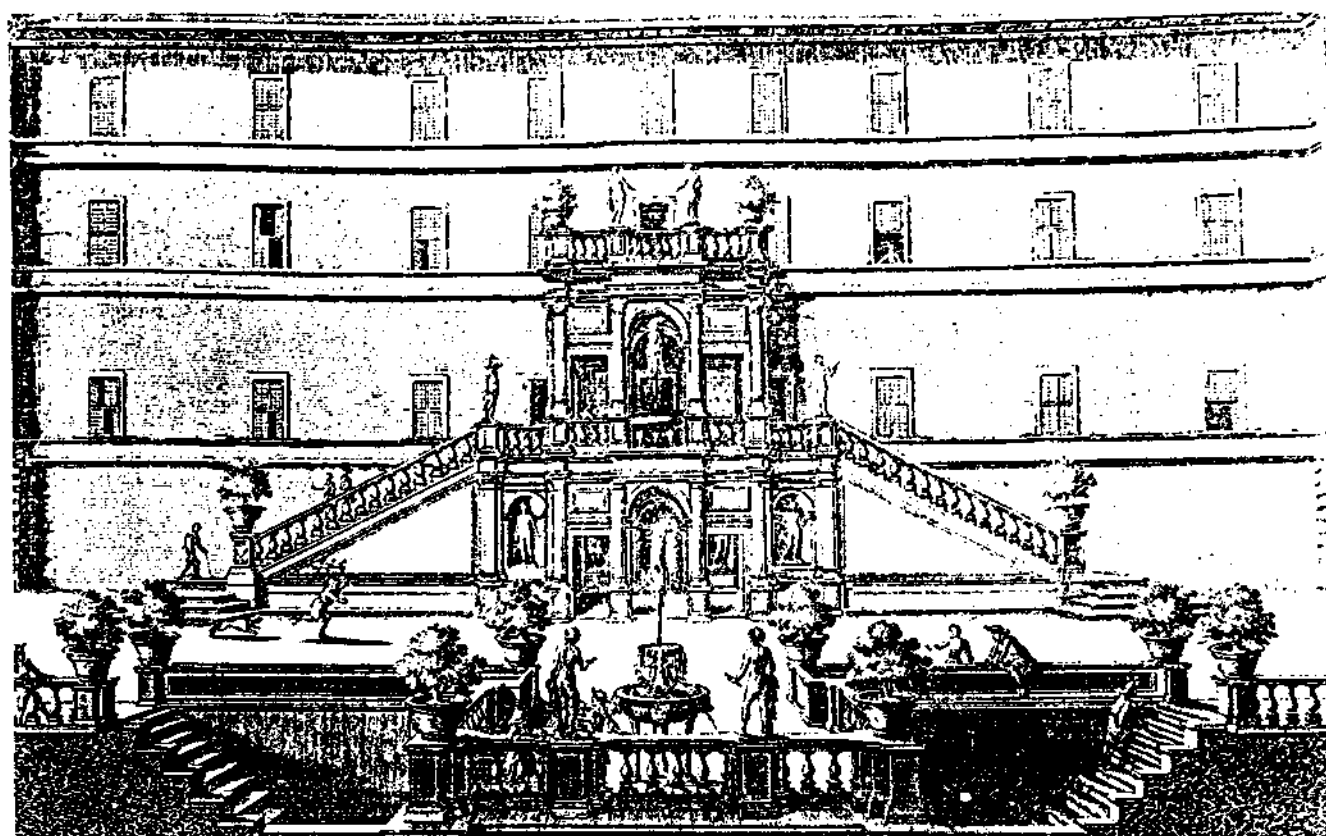
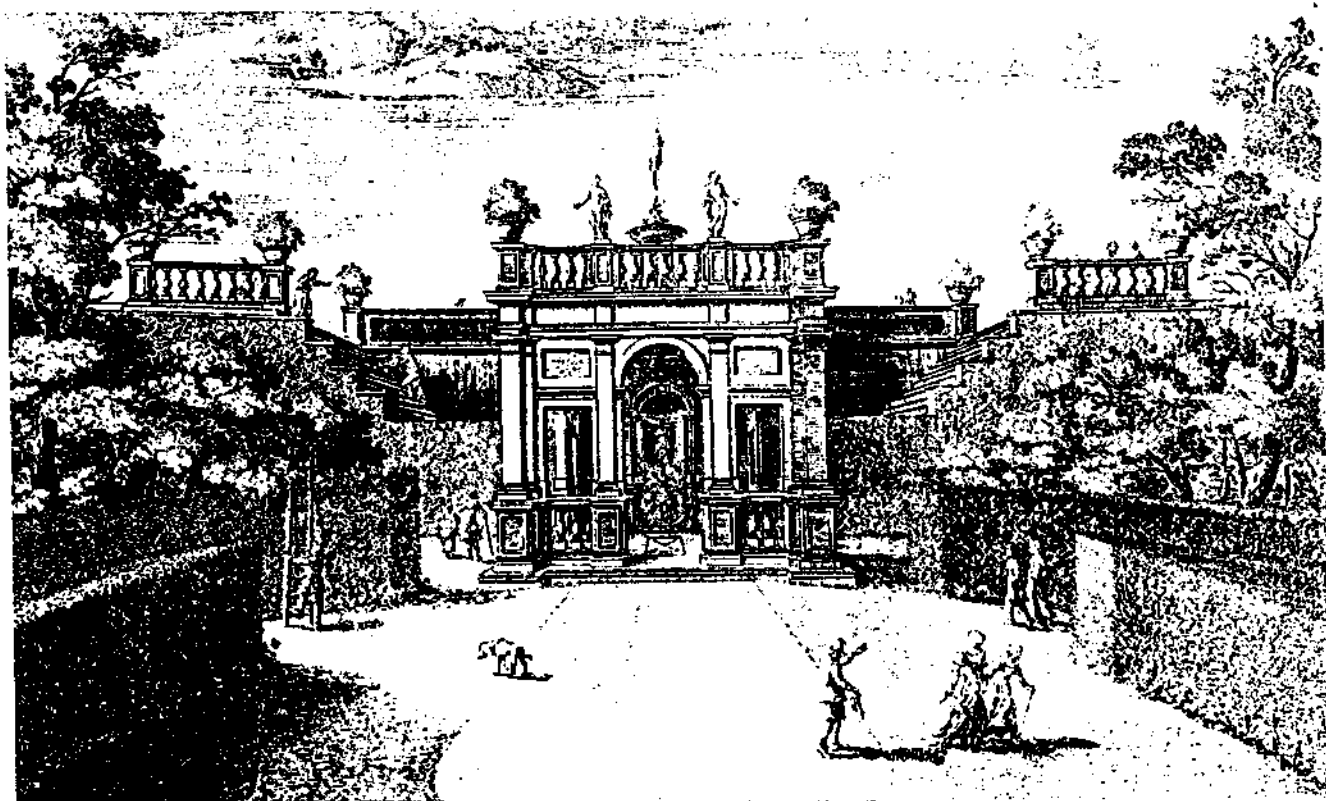


Fig. 266: Villa d'Este: fuente del Ovalo o de Tivoli coronada por Pegasus (de Venturini).

Fig. 267: Conductos hidráulicos de la villa d'Este: a puntos los provenientes del manantial Rivellesse; a trazos los del Aniene (de Borsì).



Figs. 268 y 269: Villa d'Este: la fuente de Pandora y el palacio (de Venturini).

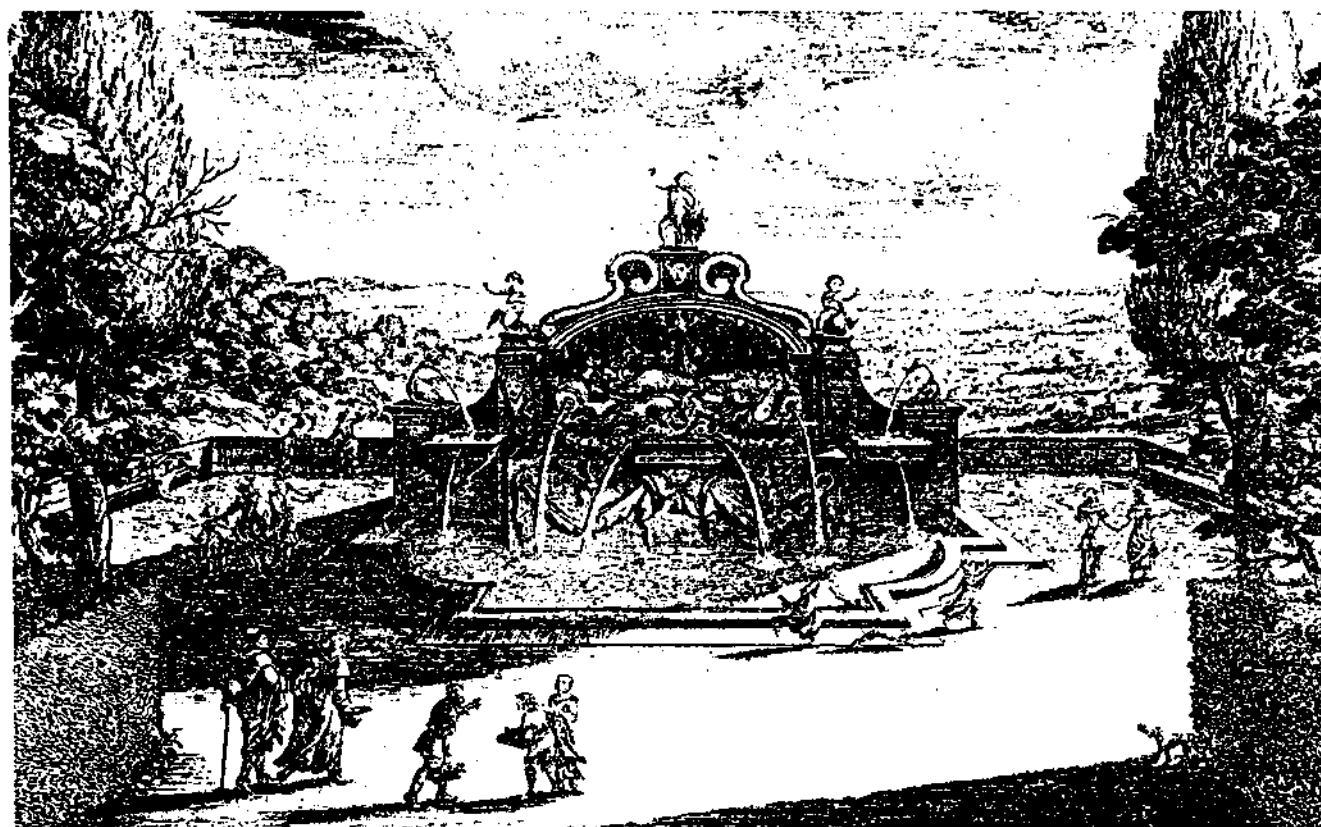
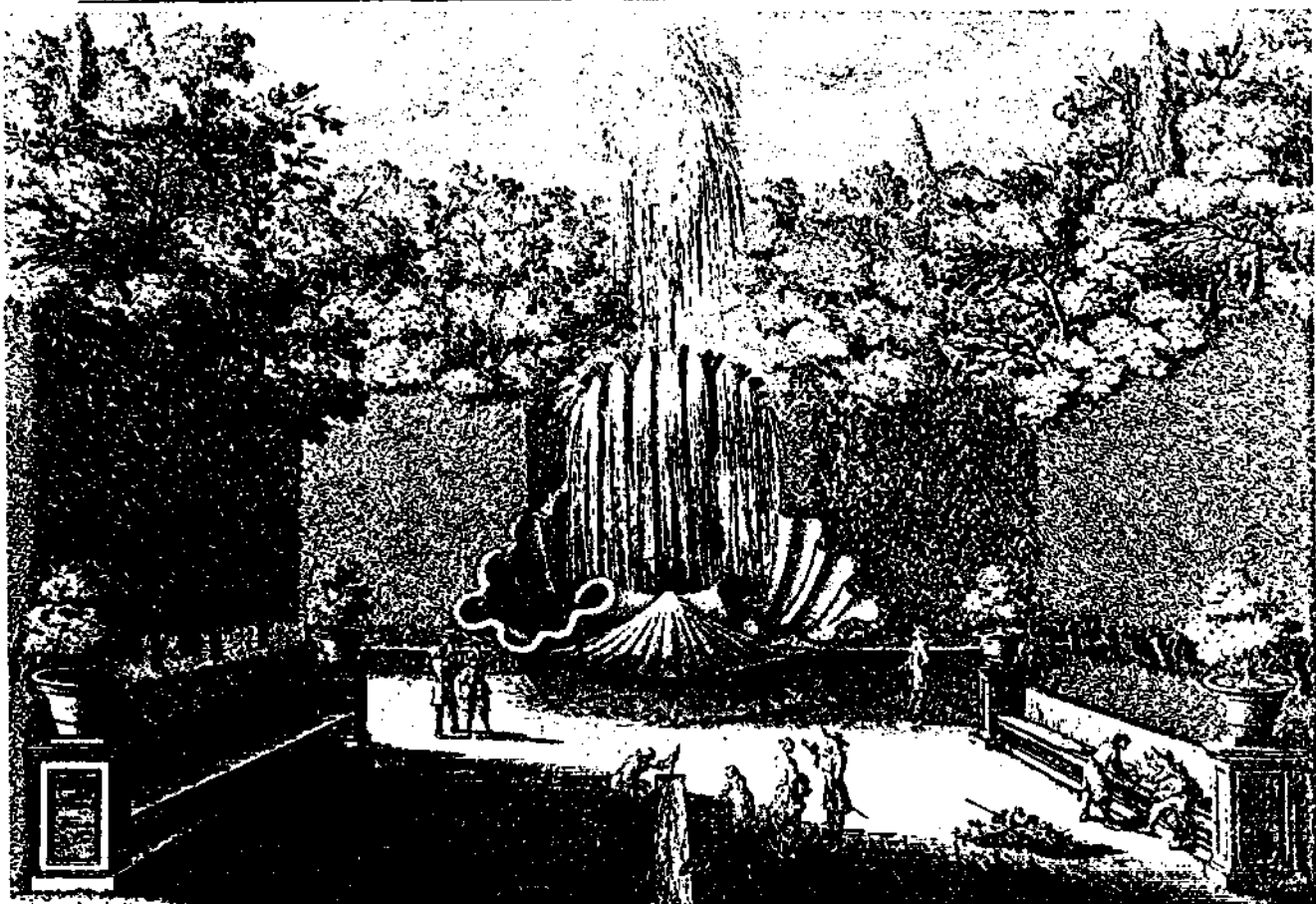


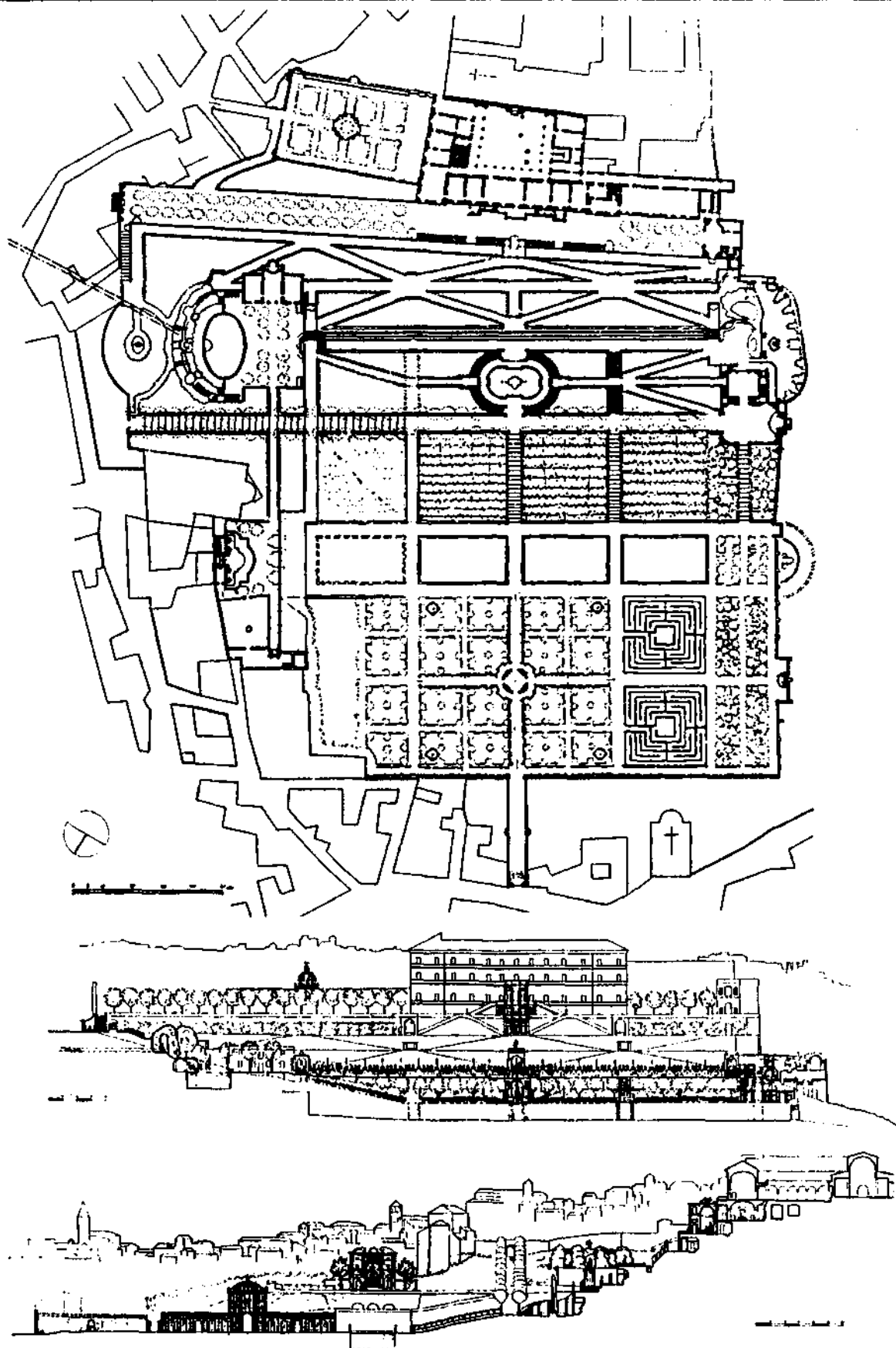
Fig. 270: Villa d'Este: la fuente del Vaso Grande construida por Bernini (de Venturini).

Fig. 271: La fuente de los Cisnes en la plataforma lateral del plano inferior; al fondo el paisaje de la campiña hacia Roma (de Venturini).

planta noble (23). A ambos lados daban sombra a la terraza dos hileras de árboles; a la izquierda, sobre el basamento algo retrasado, se ve el muro del jardín secreto, y a la derecha un patio de servicio circunscrito por una crujía angular. A poniente la terraza termina en la logia de los banquetes, una construcción en arco de triunfo perpendicularmente yuxtapuesta al basamento; la estancia interior, completada por dos ábsides, se prolonga, formando una planta en T, en un mirador abierto hacia el panorama de la campiña encuadrado por el arco: al fondo se recorta el perfil de la Roma real, mientras en la misma dirección se ve abajo el modelo de la 'pequeña Roma' antigua. Esta estancia comunica por una escalera interior con la gruta de Diana, situada bajo ella, por la que podía volverse a los jardines inferiores (24).

La compleja disposición de la villa respondía en buena medida al propósito de hacer de ella el soporte de un intrincado entramado alegórico -completado en la decoración interna del palacio-, que partía de un número limitado de temas conectados y cruzados entre sí: el de la villa como jardín de las Hespérides y, por tanto, el del undécimo trabajo de Hércules; el del mito de Hipólito el griego, hijo de Teseo -quizás una referencia a la biografía del propio cardenal- ligado al tema de la elección entre el Vicio y la Virtud, entre Venus y Diana; el de la representación simbólica de la región comprendida entre Tívoli, Roma y el mar (25). A desvelar los términos de este programa iconográfico han dedicado muchos investigadores sus mejores esfuerzos; no corresponde, sin embargo, a las intenciones de este trabajo desplegar aquí los resultados (26). Convendrá, en cambio, poner de relieve aquellos rasgos que otorgan a la villa d'Este no menos interés en el plano formal que en el simbólico.

El recinto de la villa es de proporciones aproximadamente cuadradas aunque de perímetro muy irregular, particularmente en su costado nororiental; sus dimensiones oscilan en anchura entre los 190 y los 240 m., alcanzando unos 200 m. de profundidad en planta y unos 35 de diferencia de ni-



Figs. 272 a 274: Villa d'Este: planta, alzado-sección transversal a la altura de la fuente del Dragón y sección longitudinal, según Lamb (en Belli Barzani).

vel (27). Topográficamente este recinto está estructurado en dos únicos planos horizontales situados en las cotas extremas, cuyo desnivel es salvado por tres planos inclinados de pendiente progresiva. Estos, sin embargo, no llegan a alcanzar la cota más alta, sino que mueren al pie del muro de contención vertical de la terraza superior, el cual proporciona una base visualmente adecuada para apoyar el volumen del palacio. Solo en términos muy generales debía responder esta conformación del terreno a la topografía original que, aparte de ser mucho más accidentada, descendía en pendiente no sólo de sureste a noroeste (en la dirección de la profundidad), sino de noreste a suroeste (en la de la anchura), como ponen de manifiesto el levantamiento del suelo hacia el caserío, a oriente, y las notables subestructuras visibles en el costado occidental de la villa. "El arte de los hombres y la fuerza del cardenal de Ferrara han violado y quebrantado la naturaleza del sitio de dicho jardín -dice Zappi al evocar las impresionantes labores de organización del terreno, de las cuales fue testigo-, por las rocas tan ásperas que se encontraban [allí], engendradas y arraigadas por la propia naturaleza, de tal suerte que espantaban al mundo cuando se veía a los hombres romperlas con mazas de hierro con el fin de dar forma al jardín"(28).

El plano inferior está organizado a partir de un módulo cuadrado de unos 30 m. de lado, y en su parte central repite el esquema de calles ortogonales en cruz presente en el jardín de la terraza alta del Belvedere. Como allí, los cuadros vuelven a dividirse interiormente, pero los diseños geométricos que rellenaban aquéllos son sustituidos por sencillos rectángulos de plantación; sobre ellos se posan hileras de árboles destinadas a dar cuerpo a la distribución, entre las que se multiplican las piezas arquitectónicas jerárquicamente repartidas desde el centro a la periferia. Relevancia especial adquieren por sus dimensiones las galerías tapizadas de trepadoras, que se presentan como construcciones vegetales; al cubrir los caminos centrales, estas galerías suturan los cuatro cuadros en lugar de separarlos, otorgándoles una unidad que transforma el conjunto en una configuración centralizada y autónoma, terminada en sí misma. Desde este punto de vista, los laberintos laterales, que mantienen igual modula-

ción y cuyas diagonales están subrayadas con arbolado, sirven en cuanto superficies neutras de escaso espesor, para dar campo al tema central; mientras, las bandas extremas de arbolado denso y de alto porte hacen patentes los límites del plano bajo, disimulando a un lado la visión del desordenado caserío y evitando en el otro la pérdida del cierre. La línea de estanques, que tiene una anchura similar a la de las bandas arboladas laterales -aproximadamente $3/5$ del módulo-, separa a su vez nítidamente este jardín bajo de los altos, que tendrán muy diferente carácter, mediante la introducción de un tema transversal de naturaleza no ya vegetal sino acuática -sobre cuyas implicaciones será necesario volver posteriormente-, solventando al mismo tiempo el encuentro angular entre el plano de suelo horizontal y la serie de planos inclinados.

Estos se resuelven según variados expedientes. En los dos primeros tramos continúa el trazado del plano bajo: la caída moderada del terreno permite colocar las escaleras en la dirección de la vertiente, como ya ocurriera en el primer desnivel del Belvedere. Las escaleras se emplazan en continuidad con las calles del jardín inferior; es más: la modulación cuadrada de éste sigue siendo válida, en el primer tramo al menos. Pero los cuadros funcionan de manera diferente: aquéllos eran penetrables; éstos no, y en ellos se han suprimido tanto las arquitecturas como los lechos de flores, que implicaban usos interiores. Coherente con ello es el desarrollo observable en el siglo siguiente: en los grabados de Venturini los setos del jardín inferior se mantienen bajos formando un plano abierto, mientras los de los planos inclinados han tomado la altura de muros, clausurando los cuadros y delimitando las subidas como corredores perspectivas, reforzados en su acción por las cadenas de agua laterales; muros por encima de los cuales solo se ven las copas de los árboles, muy crecidos, que ocupan ahora los cuadros por completo. En el segundo tramo la situación varía ligeramente: el fondo es menor y la modulación ya no puede mantenerse; la caída es mayor y las escaleras se hacen más empinadas, siendo necesario establecer descansos a mitad de subida; con ellos aparece la calle intermedia que secciona los cuadros y termina en tridentes a ambos lados. La fuente del Dragón, una expansión espacial en medio de

las masas vegetales que cubren la ladera, actúa como núcleo de los planos inclinados, cumpliendo en este sector un papel similar al de la glorieta en el jardín bajo, pero no cerrando la composición, sino abriéndola en los cuatro costados; no de un modo estático, sino dinámico, orientando y enlazando los recorridos, y articulando las partes bajas de la villa con las altas.

Conectado tangencialmente con ella, el paseo de las Cien Fuentes serviría, a su vez, de charnela entre los primeros tramos de declive moderado y el tercero de pendiente muy pronunciada, si la continuidad de los canales, es decir, la eliminación del paso central -justificable sin duda por razones hidráulicas y quizás de continuidad espacial-, no lo hubiera convertido en una barrera que obliga a dirigirse hacia los extremos para superarla; esta coacción probablemente esté destinada a corregir la escasa atracción ejercida sobre el paseante por las fuentes de Roma y Tívoli, apenas visibles al estar encerradas en sus respectivos recintos. En el último tramo inclinado no es posible mantener el procedimiento de subida de los anteriores. Se adopta entonces el sistema de rampas plegadas que salvaba el segundo desnivel del Belvedere, acomodándolo a la oblicuidad del plano en que ha de apoyarse y multiplicando los tiros a ambos lados del eje hasta cubrir toda la anchura del mismo, resolviendo en este plano la ligera divergencia producida por el giro del palacio respecto a la directriz del jardín; de este modo, quedan conectados en zig-zag los puntos sobre la misma vertical, y en diagonal los centrales con los extremos o viceversa, en ambos sentidos. Una variante de menor desarrollo del mismo sistema vuelve a repetirse en las escaleras del muro vertical de la terraza alta a los lados del pabellón central.

Pero ni éste ni el anterior sistema están dirigidos en villa d'Este a la formación de terrazas intermedias; la disposición de planos inclinados las hace innecesarias, reduciendo el escalonamiento del terreno entre las plataformas horizontales extremas a los estrechos paseos transversales situados en los quiebros y a media altura de aquéllos. El aterrazamiento acaba de este modo por transformarse en un entramado de caminos horizonta-

les o en pendiente, ortogonales o diagonales, implantado en la ladera en continuidad con el plano inferior. Ahora bien: de la fuente del Dragón hacia arriba, los paseos transversales adquieren profundidad sobre el eje mediante el adelantamiento de las mesetas que hienden la espesura, formando frentes arquitectónicos escalonados que se continúan en la logia del palacio. Así, por encima del primer plano inclinado, el terreno estaría en apariencia estructurado en hasta cuatro terrazas -solo la última de las cuales es real-, cuyo carácter ficticio queda velado por las cortinas de árboles que a uno y otro lado disimulan la interrupción de los frentes. Obsérvese cómo ya en la vista de Du Pérac el arbolado del tramo alto se representa, a diferencia del de los bajos, formando masas muy densas que, vistas pie en tierra, habrían de ocultar los caminos, cubriendo la totalidad de aquél salvo la hendidura central; masas a las cuales se añadirían con el tiempo las que, por crecimiento natural, vendrían a ocupar los planos inferiores, completando el efecto.

Por otra parte, simultáneamente a la concentración de elementos plásticos a lo largo del eje principal, se produce en la periferia del recinto la instalación en posiciones simétricas de fuentes escenográficas alojadas en exedras que, al actuar como focos laterales, engendran en la composición tensiones transversales; éstas se resuelven en líneas o franjas que, desarrollando temas acuáticos, unen aquéllas, coincidiendo con las intersecciones más importantes de planos de distinta inclinación: la manga de estanques entre las fuentes del Diluvio y del Océano, en el encuentro del plano bajo horizontal con la ladera, y el paseo de las Cien Fuentes entre las de Tívoli y Roma, en la intersección de los planos de menor y mayor pendiente de aquélla (29). Ello da lugar a una alternancia sistemática de superficies de vegetación y líneas de agua en dirección transversal, que se repite en la longitudinal con la alineación de fuentes y grutas en el eje principal, y con las cadenas de agua que flanquean la subida central y las laterales. Se reproduce así en la propia trama del jardín la íntima asociación de agua, vegetación y arquitectura que es característica de sus fuentes.

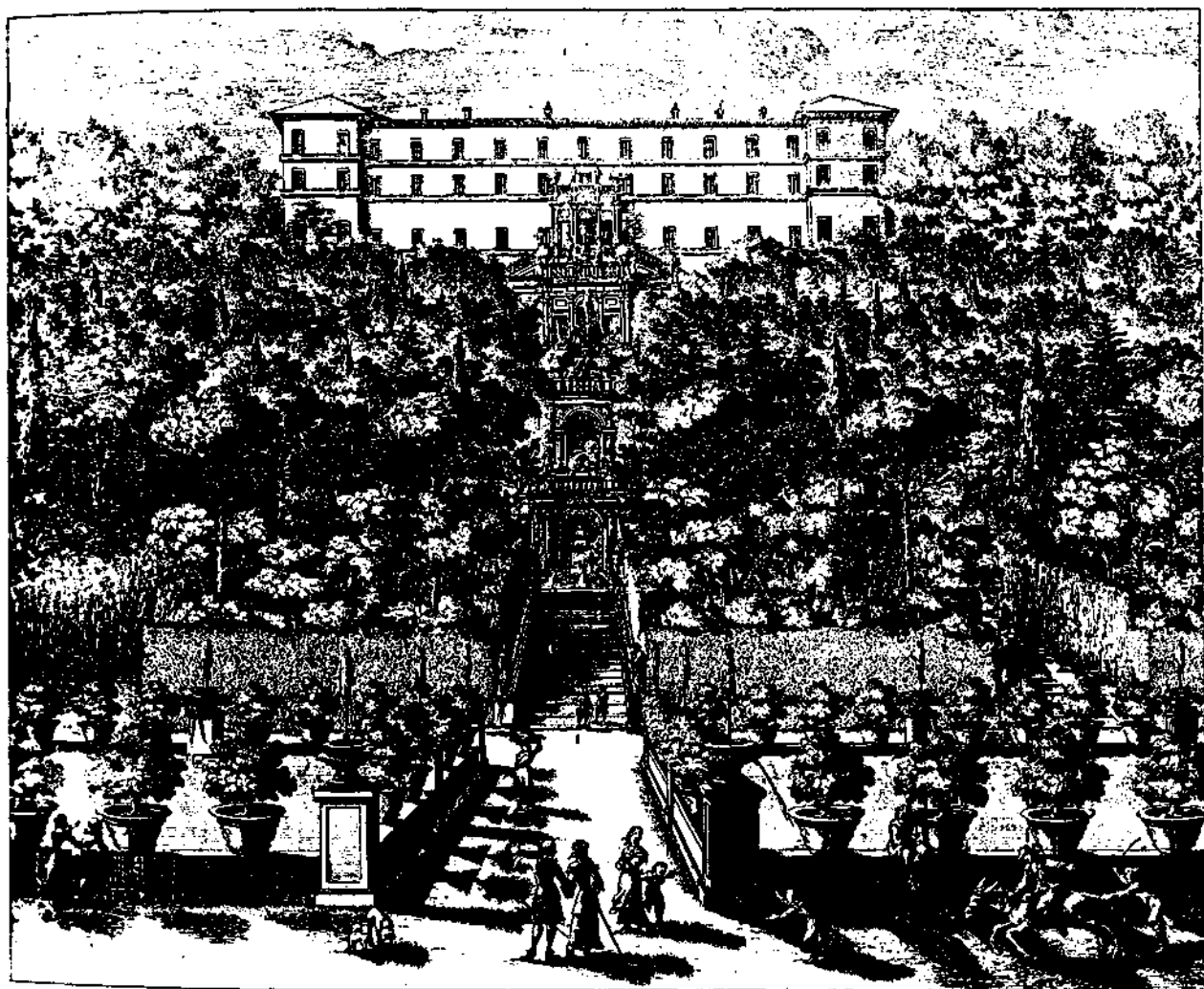


Fig. 275: Villa d'Este: vista general en un fresco de Muziano.
Fig. 276: Vista axial en un grabado de Venturini.

Esta compleja estructura arquitectónica desplegada sobre un juego relativamente sencillo de planos de suelo, supone una organización perspectiva del sistema de espacios abiertos de la villa, cuyo principal eje de visión es el determinado por la casa que desciende con la pendiente. Ya en la misma entrada inferior los muros laterales del pasaje determinan en esa dirección una visión en profundidad que, a través de todo el jardín, alcanza hasta la fachada del palacio. Pero esta visión resultaría obstruída, en el estado inicial, por la presencia del pabellón central del jardín bajo, cuya elevación habría de ocultar las piezas dispuestas sobre el eje en los jardines altos, recortándose directamente sobre el plano frontal de la fachada del palacio, desde ese punto la visión perspectiva quedaría reducida a un primer término que ocupaba todo el centro del campo y al plano de fondo levantado hacia el cielo y ligeramente difuminado por la reververación de la luz (30). Acto seguido, la cubrición del siguiente tramo del eje, el del jardín bajo, por la galería que recoge sin transición la salida del pasaje, impediría levantar la mirada hacia aquéllas, obligando a concentrar la atención, mientras se efectuaba ese recorrido, en los cuadros cubiertos de flores visibles a través de las aberturas laterales. Se comprende ahora por qué pasado un siglo las galerías habían sido eliminadas y la glorieta sustituida por la rotonda de cipreses que todavía pervive: se aflojaban con ello las ataduras entre los cuadros centrales -que tenderán a desagregarse, confundiéndose con los cuadros extremos, para resultar en un plano uniforme-, pero al disponer las pantallas de cipreses en los chaflanes del cruce, respetando la abertura de la calle axial sin perder la centralidad de la distribución, se reforzaban en cambio los efectos perspectivas desde el plano bajo, concentrándolos vigorosamente, merced al encuadre estrecho producido por la verticalidad de aquellos árboles, sobre el eje principal.

No obstante, en una primer época el juego de la tercera dimensión, apenas sugerido en el callejón de entrada, solo sería efectivo a la salida de la galería, una vez traspasado el jardín inferior. En ese momento se presentaría de súbito el panorama de los sectores altos de la villa. La ancha franja de los estanques procuraba el distanciamiento necesario para

reconocer los componentes del cuadro. A los lados, las arboledas recogidas por setos lo ocupaban en su mayor parte, formando un primer plano y trepando a continuación hasta el borde superior de la ladera. En medio se produce un corte vertical de esas masas boscosas; levantándose desde la línea de tierra, el plano inclinado de la rampa central conduce la mirada hasta la fuente del Dragón; de ésta no se ven las escaleras laterales, sino la oscuridad oscura de la gruta ante la cual se recorta la figura del mítico animal. Por encima de ella, balaustradas, estatuas y ninfeos progresivamente alejados, se suceden en altura; más allá del pabellón de Pandora aún aparece el piso superior de la logia del palacio, destacado sobre el plano neutro de la fachada. Esta, recortada en el cielo, se estira horizontalmente sobre la arboleda adelantando sus antecuerpos, sirviendo como telón de fondo a la perspectiva del jardín (31).

A medida que se asciende por la escalinata axial las piezas a distintas alturas van escondiéndose por detrás de la fuente del Dragón; en las escaleras que rodean ésta el movimiento de ocultación continúa, componiéndose con el de giro producido por su trazado curvo. Una vez remontadas, se obtiene sobre el eje una vista muy escorzada que se repetirá en el mismo ángulo en los niveles superiores. Pero a partir de ese punto, la obligada desviación hacia los extremos, primero, y el recorrido diagonal posterior, apartan la visión axial que solo puede recuperarse en eventuales acercamientos a las plataformas. Desde éstas van obteniéndose en sentido contrario, a través del conducto óptico seccionado en la arboleda, vistas cada vez más elevadas de los jardines inferiores, que se vislumbran más allá del gran surtidor de la fuente del Dragón. Llegados a la gruta de Pandora aún es preciso subir las últimas escalinatas por el costado del muro. Cuando finalmente se accede a la terraza alta, el edificio -del que sorprenden ahora sus verdaderas dimensiones- aparece muy próximo y en posición ligeramente oblicua, con la logia central en escorzo. Exactamente enfrente del desembarco comienza la escalera que sube hasta el pórtico; es aquí donde culmina el recorrido: en una mirada circular se contemplan desde la altura los jardines semiescondidos bajo las copas de los árboles y el panorama de las colinas sobre ellas, Tívoli a la derecha asomándose

por encima de las tapias, y la llanura a la izquierda extendiéndose hacia el horizonte.

Con ser el longitudinal el eje perspectivo dominante, no es el único de la villa. En la terraza superior se produce una perspectiva en dirección transversal, que ya venía sugerida por la visión oblicua del edificio desde el acceso y por las estrechas proporciones de la plataforma; perspectiva que se dirige hacia el arco de triunfo de la logia de los banquetes, y de la cual la fachada del palacio pasa a ser un mero bastidor lateral. En el paseo de las Cien Fuentes la repetición de los motivos escultóricos, la de los infinitos surtidores que saltan en los canalillos, la convergencia de éstos que impele hacia los recintos extremos, y la aparición en los fondos de las estatuas de Roma y de la Sibila, configuran un singular espacio perspectivo. Como asimismo ocurre en las escalinatas laterales de los planos inclinados inferiores, merced a la misma elevación del plano de suelo, reforzada por el pliegue del terreno en el segundo tramo, y al escalonamiento de los plintos laterales y de sus surtidores; éstas sin embargo carecen de remate, no terminando sino en los mismos canales de las Cien Fuentes con el fondo de la arboleda alta. Pero la que, sin duda, mayor potencia visual posee es la perspectiva de la fuente del Diluvio. Si el paseo de las Cien Fuentes es forzosamente parte del recorrido dominante de la villa debido a la eliminación del paso central, como ya se ha dicho, en la banda de los estanques el intenso poder de atracción de los dispositivos acuáticos previstos a occidente -la ausente fuente de Océano- y sobre todo a oriente -sacando partido de las posibilidades escenográficas de este costado-, que sólo podría encontrar paralelo en la ejercida por el paisaje encuadrado en el arco de triunfo de la terraza alta, es capaz de provocar por sí solo al término del jardín inferior un movimiento de derivación transversal que interrumpe provisionalmente el recorrido ascendente en el preciso momento en que tiene lugar el descubrimiento de la disposición perspectiva de los planos altos. Ciertamente es que el arreglo que en el extremo oriental de los estanques se observa en Du Pérac, no había de tener resultados afortunados al renunciar al tratamiento del problema del desnivel; posiblemente ni siquiera la solución dada

por Bernini, más atenta a intereses naturalísticos característicos de la época barroca (32) que a los propiamente perspectivos, lograra el potentísimo efecto visual (reforzado, no ha de olvidarse, por el sonoro) que la disposición ordenadamente escalonada de cascadas y surtidores en la fuente del Diluvio, rematada por la arquitectura violentamente despiezada de la del Organo que asoma en el último plano, tenía en el fresco de Muziano y tiene, de hecho, en la actualidad.

No hay, pues, en villa d'Este una única directriz óptica como en el Belvedere y en los jardines de las villas posteriores. Hay una rejilla de ejes perspectivos, compuesta por uno dominante y otros dos menores paralelos a él en la dirección de la vertiente, más tres secundarios perpendiculares que provocan desviaciones transversales de la secuencia visual desarrollada a lo largo del primero. Ya se ha hecho notar, por otra parte, la reutilización en el plano bajo del esquema distributivo del jardín alto del recinto bramantesco, así como de los sistemas empleados en éste para salvar los desniveles: el de las escalinatas tendidas en la dirección del declive para los primeros tramos de la ladera y el de las rampas plegadas para el último. Pero estos instrumentos son aplicados ahora en extensión, desplegados sobre una sucesión de planos inclinados que tienden a anular la terraza intermedia, a la que correspondería aquí el paseo de las Cien Fuentes. Este despliegue es el que convierte los unidireccionales elementos de comunicación del Belvedere en tramas bidireccionales, así como explica la existencia de solo dos verdaderas terrazas -la del jardín bajo y la de la explanada alta- unidas por un mecanismo de transición: no más que un estrecho plano de transición es, a fin de cuentas, la terraza intermedia del Belvedere; terrazas aquéllas, por cierto, en posiciones invertidas, puesto que palacio y acceso urbano se encuentran aquí arriba. Pero ahora, esa transición entre cotas extremas adquiere tal desarrollo en profundidad (y en anchura) que da lugar a un segundo jardín de rasgos muy diferenciados de los del horizontal del plano bajo; de ahí que los intervalos entre escalinatas y rampas se macizen en villa d'Este con vegetación, y que se considere preciso separar el jardín bajo de los altos con una ancha franja acuática, y aun en éstos, el sector correspondiente a los pla-

nos inferiores del superior con otra de menor importancia, dando pie a la aparición de temas transversales y, por tanto, a la de disposiciones perspectivas secundarias. De ahí, por último, la intensificación del tratamiento plástico del eje principal, con piezas similares a las empleadas en el Belvedere -fuentes en los planos horizontales y ninfeos en los verticales- multiplicadas en número, con el fin de reforzar el efecto perspectivo mediante el aterrazamiento ficticio de los niveles intermedios de los planos inclinados de la ladera.

Si los mecanismos compositivos se hallan en la villa d'Este tan estrechamente vinculados a los del Belvedere -de lo que no cabe extrañarse habiendo sido el mismo Pirro Ligorio quien en los primeros años 60 llevara a término la obra de Bramante (33)-, quedan en cambio enfáticamente manifiesto las ventajas que, frente a villas como la Imperiale y la Giulia que siguen más estrictamente el modelo vaticano, ofrece la supresión de las crujías laterales, tanto al permitir desarrollos mucho más extendidos, particularmente en anchura, como al abrir los jardines a las vistas panorámicas, haciendo del paisaje exterior el marco ambiental idóneo para la vida en la villa sin que haya de sufrir por ello, como ocurriera en villa Madama, la integración compositiva entre los jardines y la casa, la cual, situada en posición dominante y marcando ella misma el eje perspectivo, constituye en Tívoli el plano de fondo de aquéllos y el mejor mirador hacia los mismos.

4.2. Duplicación del casino y continuidad espacial.

La villa Lante, atribuida a Vignola, se encuentra en Bagnaia, pequeña localidad inmediata a Viterbo. Tres calles en abanico suben desde la plaza exterior del núcleo medieval hacia la villa, la central de las cuales, en línea con la torre cilíndrica del palacio comunal, conduce hasta la puerta principal. La villa ocupa una franja de proporciones alargadas,

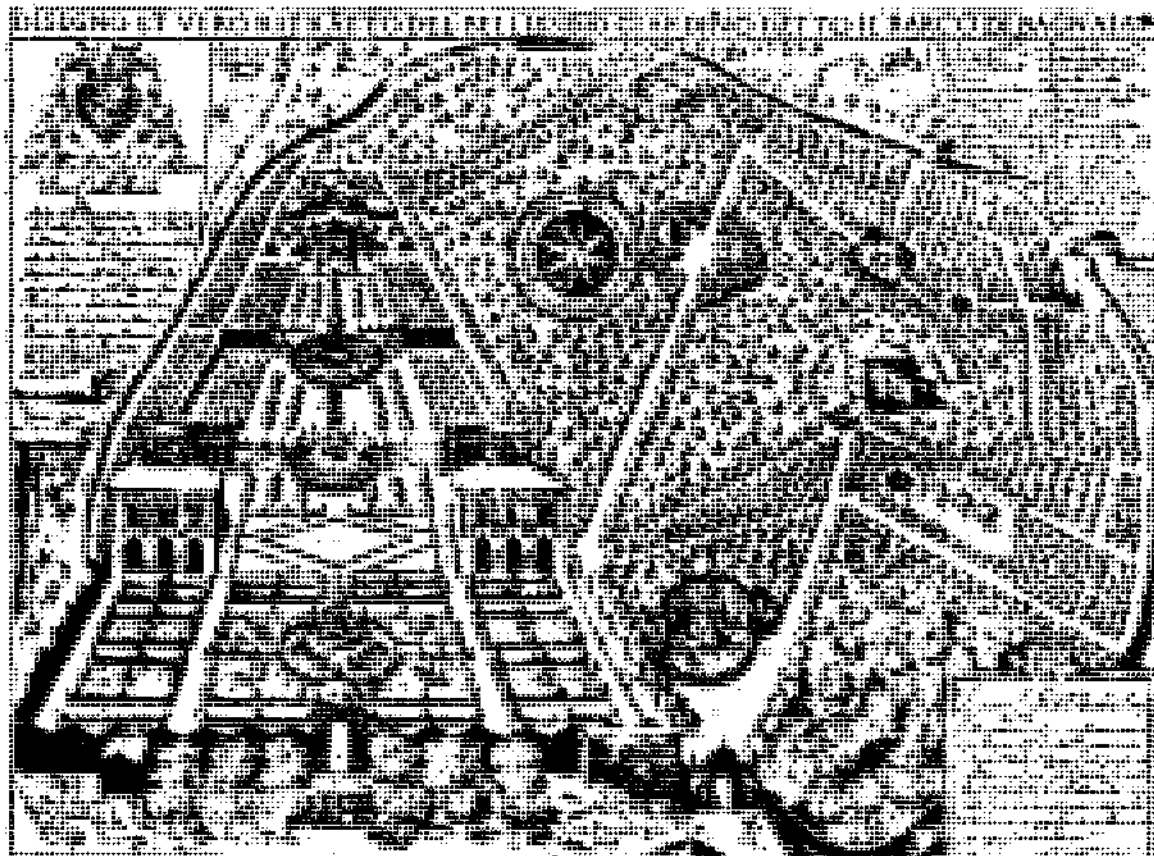
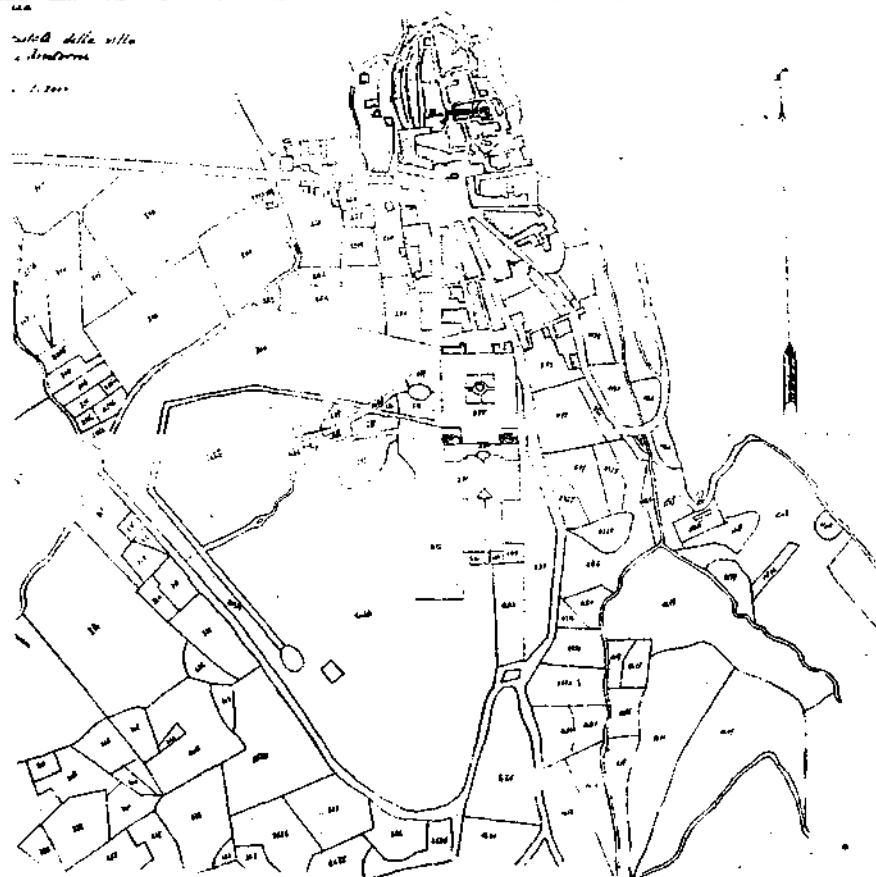


Fig. 277: La villa Lante en Bagnaia en un plano del catastro (de Coffin).
Fig. 278: La villa Lante en el grabado de Ligustri.

de unos 230 m. de longitud, escalonada en la falda de los montes Lepini, estribaciones del Cimino, que alcanza una diferencia de nivel de casi 16 m. Pero esta franja no es más que el sector nororiental de un recinto de mucho mayores dimensiones, un antiguo 'barco' propiedad del obispado de Viterbo, en el que ya a principios de siglo se había construido un casino de caza (34).

Desde la cancela de entrada, que aparece en una vista de la época precedida por una arboleda regular (35), se tiene una visión axial de los jardines desplegados en la vertiente que ascienden en dirección sur. El plano inferior, un cuadrado de 75 m. de lado cerrado en tres costados por muros, comprende un jardín de cuadros ceñidos por setos bajos y árboles, partidos por dos caminos interiores en cruz, en cuyo encuentro se sitúa una fuente de taza (36). Pero los cuatro cuadros centrales han sido sustituidos por otros tantos estanques que, unificados por pretilles y balaustradas, forman como uno solo alrededor de una plataforma circular, a la que se pasa por los diques que separan aquéllos. En esta isla, elevada sobre unas gradas y circunscrita por un canalillo, se hallaba una pirámide de la que brotaba el agua. Montaigne describe esta fuente con las siguientes palabras: "Se ve una pirámide muy elevada que arroja agua en gran cantidad de maneras distintas: una sube, otra baja. Alrededor de la pirámide hay cuatro pequeños lagos, bellos, claros, puros y llenos de agua. En medio de cada uno hay una navecilla de piedra con dos arcabuceros, los cuales disparan agua y la lanzan contra la pirámide, y una trompeta que lanza también agua. Alrededor de estos lagos y de la pirámide se pasea por calles muy bellas en las que se encuentran apoyos de piedra muy bien trabajados" (37). Esta disposición se conserva aún hoy casi intacta, salvo que en los últimos años del XVI o primeros del XVII la fuente piramidal fue sustituida por un grupo escultórico en el que cuatro muchachos desnudos sostienen en alto las armas de los Peretti Montalto, con los montes coronados por una estrella de cuyas puntas surgen capas de agua en tal profusión que, cayendo al vaso inferior, los envuelven por completo (38).

Al fondo de este jardín se hallan, no uno como cabía esperar, sino

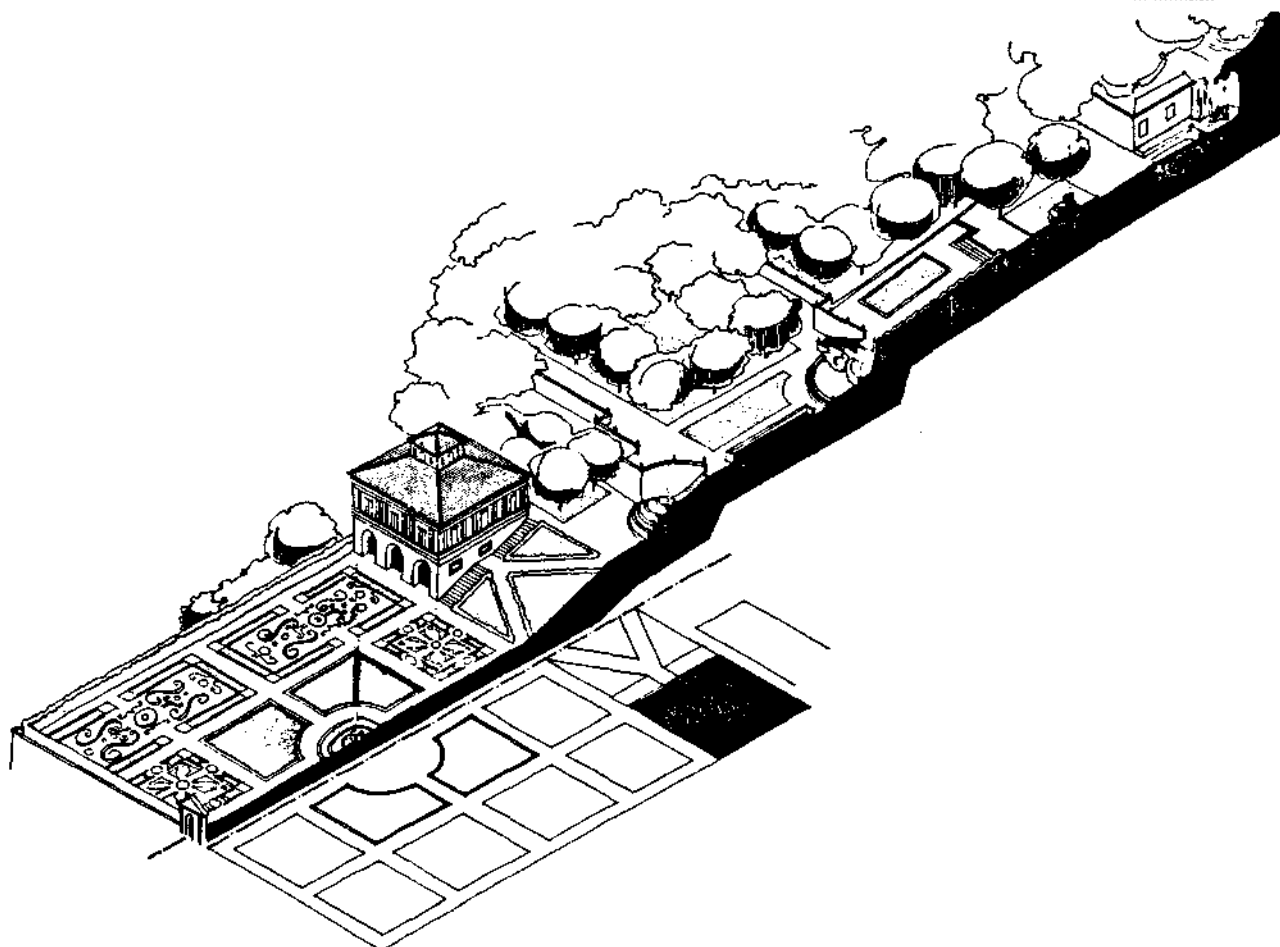
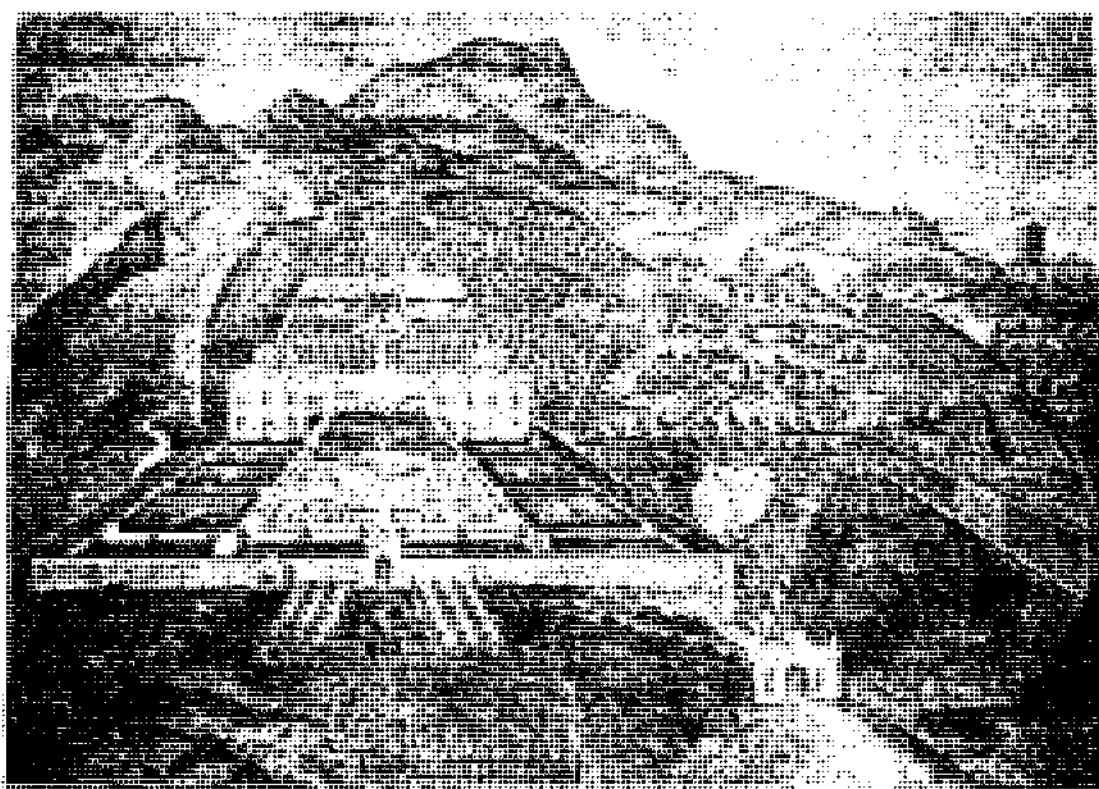


Fig. 279: Villa Lante en el fresco del palacete Cambrano.

Fig. 280: La implantación de villa Lante en la ladera (de Calcagno).

dos casinos iguales situados a los lados, sin duda con el fin de no ocultar la perspectiva de las terrazas altas de la villa. Son dos volúmenes cúbicos con arcadas abiertas al jardín en el piso bajo, un tratamiento mural muy plano y cubiertas a cuatro aguas, en cuyo centro sobresalen torretas con ventanales en cada costado a modo de miradores (39). Estos edificios están encajados en la pendiente, pues el suelo se eleva entre ellos en un plano inclinado recorrido por rampas diagonales bordeadas por gruesos setos, que dan la figura de un rombo. Pegadas a los casinos, sendas escaleras rectas suben también hasta el segundo nivel. Se trata de una terraza de poco fondo a la altura del piso principal de los casinos; grupos de plátanos dan sombra a derecha e izquierda, formando detrás de aquéllos estancias de carácter doméstico adornadas con arbustos de flor, desde las que se ven por encima de los antepechos laterales las florestas y los paseos del parque exterior. Al fondo de ellas había pórticos sobre columnas adosados a los muros de contención, en los cuales se abrían oquedades dedicadas a Venus y a Neptuno; en las vistas de Ligustri y Lauro estos pórticos se doblan a la altura del siguiente nivel con otros destinados a pajareras (40). En medio de la terraza hay una fuente escalonada de planta circular, la mitad cóncava de cuyas gradas se ahueca en el muro, mientras la convexa sobresale de él. Las gradas contienen canales en cuyos rebordes surgen de una especie de palmatorias o lucernas -que dan su nombre a la fuente- finos surtidores verticales que caen al canal inferior. En la plataforma a media altura una taza muy gruesa señala el centro de las circunferencias; escalerillas situadas en el corte diametral permiten acceder a ella; otra en el eje que salta sobre los canales pasando entre surtidores, sube hasta el plano superior bordeado por las balaustradas.

A ambos lados de la fuente de las Lucernas unas escalinatas salvan con un solo tramo el desnivel. La segunda terraza es de bastante más fondo que la anterior y tiene en el eje una gran mesa de piedra con una cinta de agua -la 'mesa del cardenal'-, en la que podrían apoyarse las viandas y ponerse a refrescar las bebidas en los convites al aire libre. Alrededor de la mesa, un prado al que daban sombra dos hileras de árboles por cada lado, deja un espacio abierto limitado por arboledas rectangulares en los

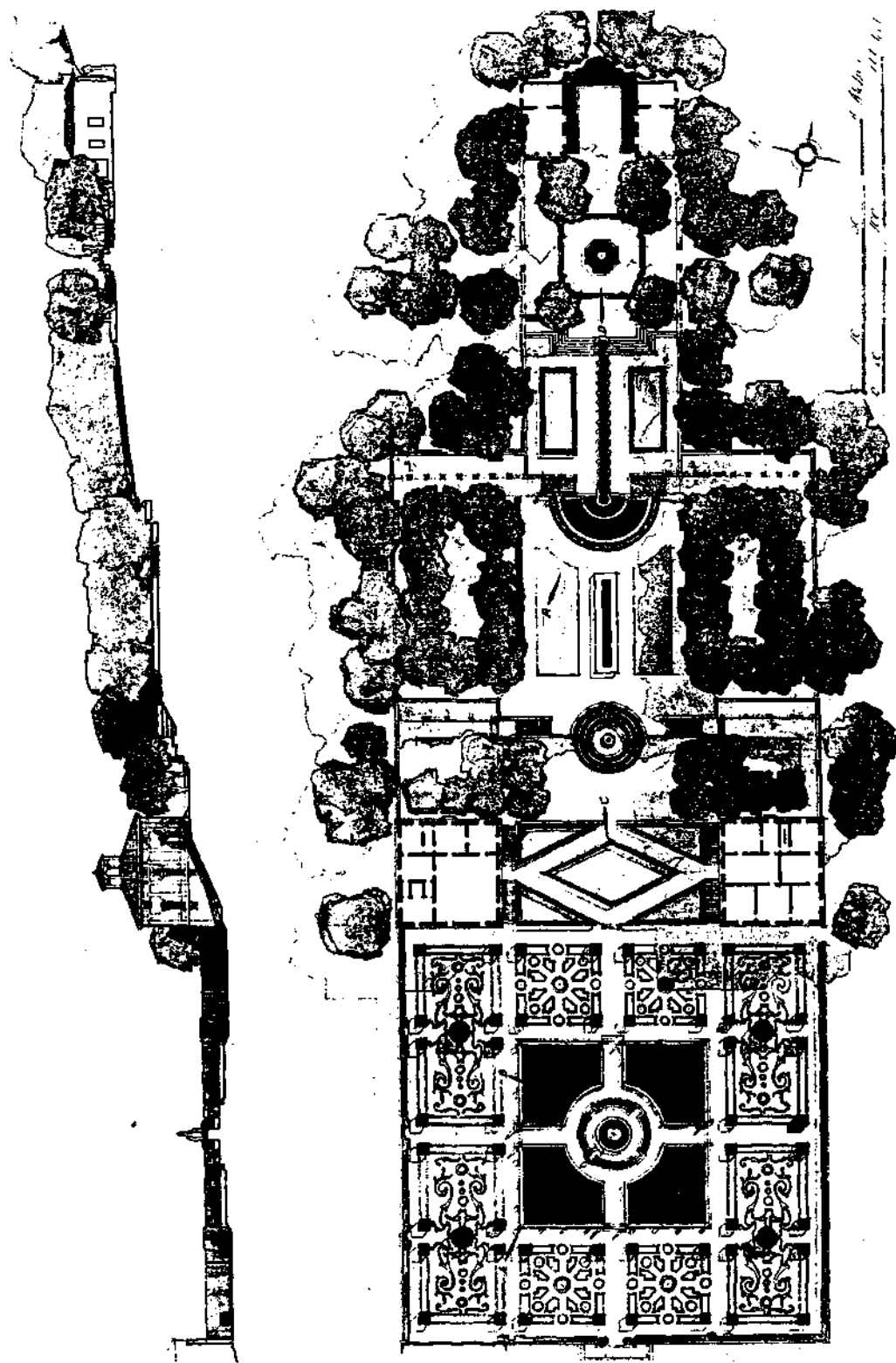


Fig. 261: Villa Lante: estado actual según el levantamiento de Shepherd.

costados; al fondo de ellas volvían a aparecer deambulatorios cubiertos, enrasados con el muro de contención (41). Apoyada en éste se encuentra en el centro la fuente de los Gigantes: un gran vaso semicircular al que cae el agua de dos tazas superpuestas, a cuyos lados se recuestan las estatuas colosales del Tíber y el Arno (42). Por detrás de ellos suben escaleras simétricas con pedestales coronados por floreros de piedra, que forman un primer plano escalonado delante del muro, rematado por la línea horizontal de las balaustradas. Viene a continuación un plano inclinado recorrido por una cadena de agua que resbala hacia la fuente de los Gigantes; estrechas rampas escalonadas paralelas a ella, acompañadas entonces por filas de árboles (43), conducen al pie de unas gradas que sirven de base a la terraza superior de los jardines (44). En ésta, terminando la perspectiva de la cadena de agua, se halla la fuente de los Delfines, exenta, octogonal y de tres pisos, terminada en un cáliz alto del que brota una columna de agua y asentada sobre una plataforma circunscrita por setos que forman nichos con asientos en las esquinas. Tal como aparece en los grabados de Ligustri y Lauro esta fuente debía estar inicialmente alojada en un pabellón de rejilla cerrado por trepadoras (45); a uno y otro lado había unos bosquecillos de abetos, hoy sustituidos por plátanos. Más allá, al fondo del jardín, están las logias de las Musas, dos pabellones abiertos frontalmente con serlianas. Las caras interiores de ambos, cubiertas con piedrecillas y conchas, enmarcan la fuente del Diluvio, que se presenta como un manantial natural en una cavidad ahuecada bajo la cima de la colina; la vegetación se descuelga desde arriba tapizando la oquedad absidal por cuyas paredes escurre el agua, delante de la cual se forma un estanque cubierto de verdín que se prolonga en canalillos por los costados de las logias (46).

En el plano alto la cota del jardín y la del parque, que solo coincidían al pie de los palacetes, vuelven a hacerlo, de modo que puede pasarse de uno a otro por los costados abiertos; sendas pajareras cuadradas adosadas a las logias por las esquinas, debían flanquear a derecha e izquierda estas salidas, ahora cerradas por hileras de columnas con pedestales corridos y cancelas en la mitad. Viales rectilíneos cruzan las espesuras

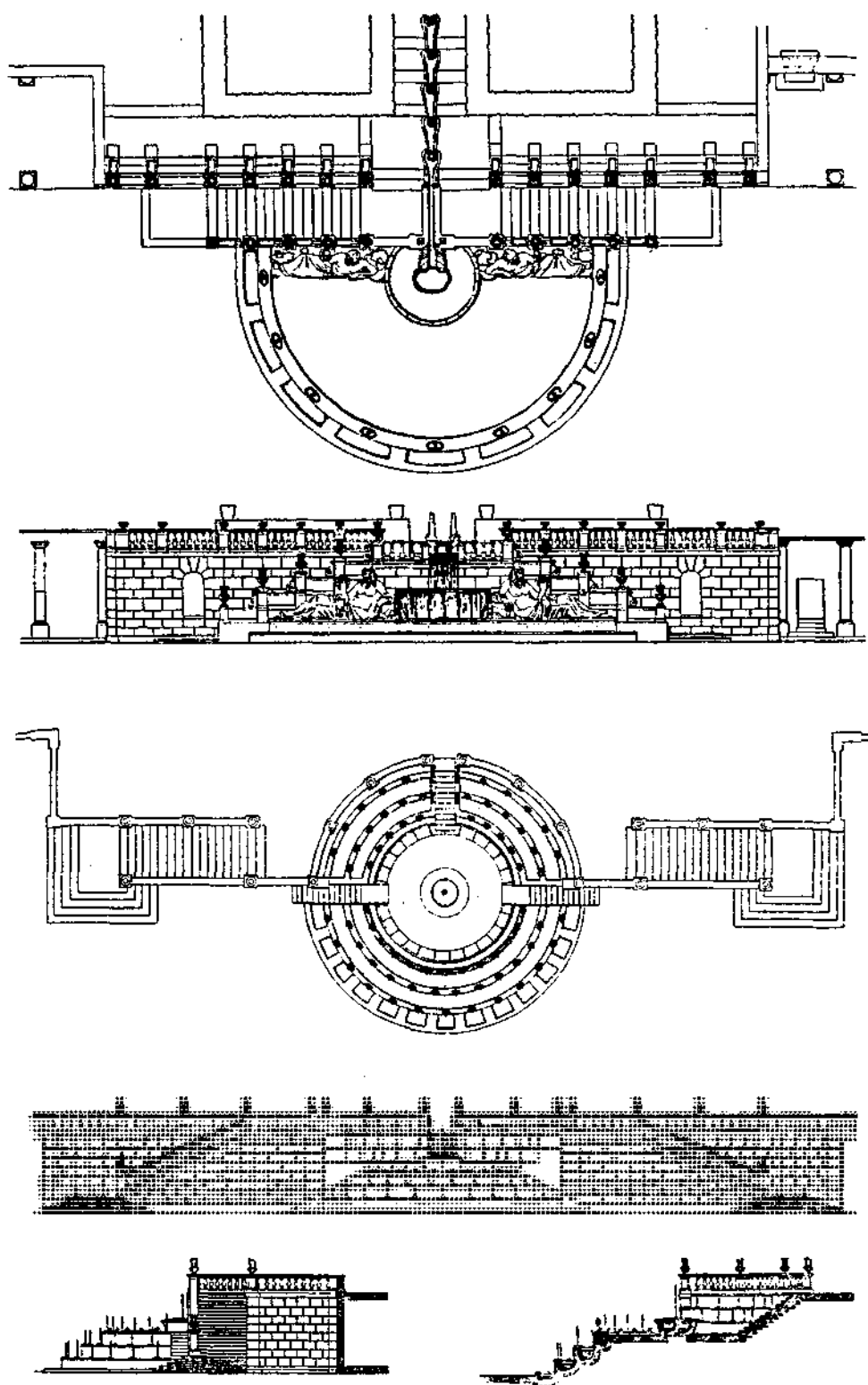


Fig. 282: Villa Lante: fuente de los Gigantes; planta y alzado (de Fariello).

Fig. 283: Fuente de las Lucernas; planta, alzado y secciones (de Fariello).

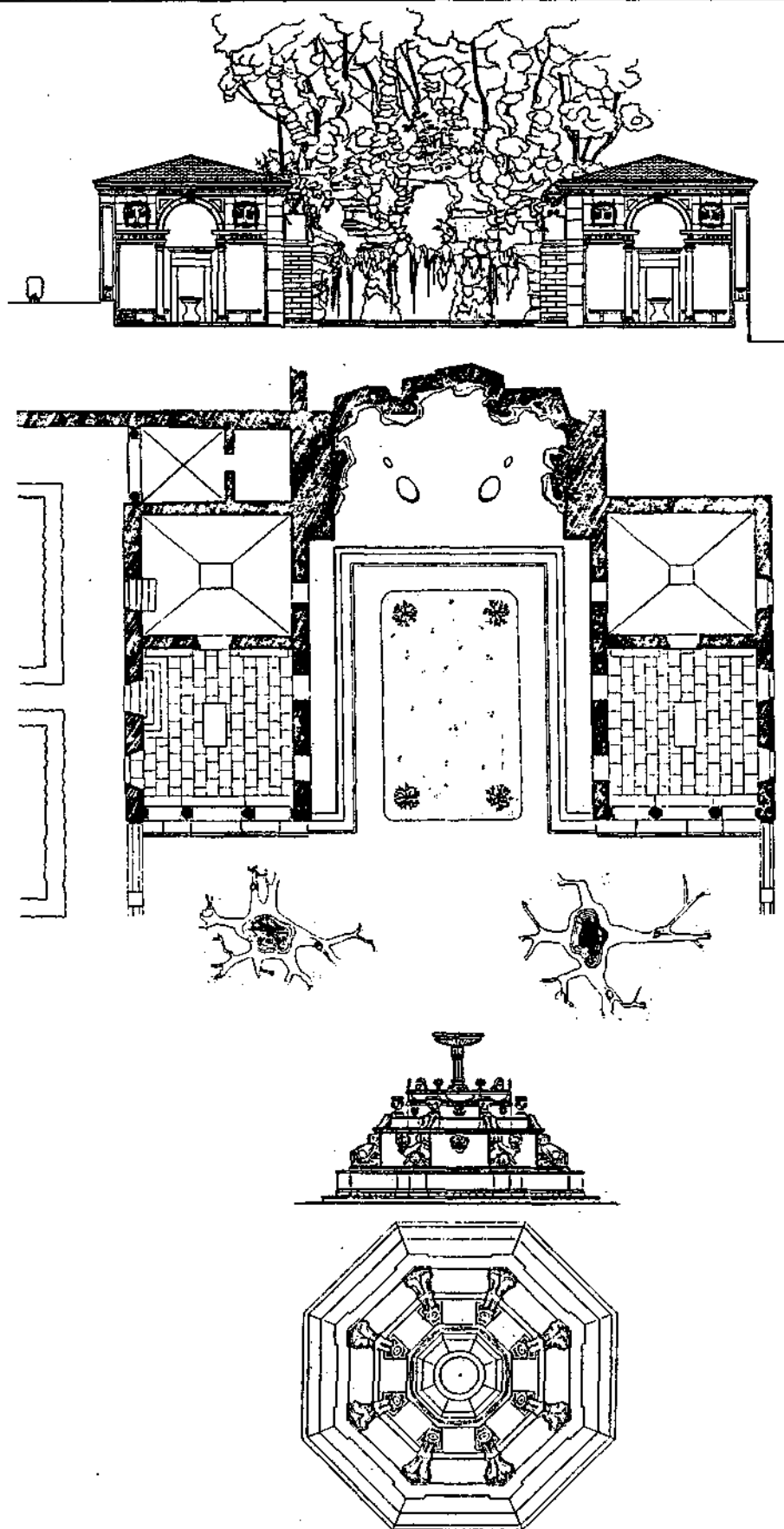


Fig. 284: Villa Lante: fuente del Diluvio entre los pabellones de las Musas (de Fariello).
 Fig. 285: Fuente de los Delfines (de Fariello).

del parque -vacías ya de animales, formadas entonces en gran medida por encinas y frutales (47)- uniendo entre sí la alberca, situada en la zona más elevada de la vertiente (48), con las fuentes del Unicornio, de Baco y del Dragón, la entrada lateral al plano inferior de los jardines con la primera, con el casino de caza y la nevera (49), y con la fuente de las Bellotas -cerca de la cual se halla un laberinto-, y el casino y la entrada a los jardines, por último, con la fuente de Pegaso, la más baja de todas y donde se recogen las aguas, frente a la cual se abre, muy por debajo de la cota del jardín y al término de una de las calles laterales que ascienden desde la aldea, la puerta del recinto (50).

Los jardines de villa Lante se configuran sobre la base de una monoaxialidad casi absoluta; piezas y planos se disponen, como en el Belvedere, en sucesión a lo largo de un eje único que enlaza, sin ninguna interferencia, la entrada desde la población con la cumbre de la ladera. Es más, la villa se orienta hacia el norte, en dirección a Bagnaia y en oposición a la tradicionalmente indicada exposición a mediodía, con la intención manifiesta de formar con aquélla un conjunto axialmente integrado (51): el eje de la villa no es sino la continuación -tras un leve giro- de la calle central del tridente lanzado a contrapendiente desde el núcleo medieval. No obstante, el jardín de cuadros del plano inferior obtiene en la rigurosa centralidad de su distribución alguna autonomía, reforzada tanto por la continuidad perimetral de los cuadros vegetales, que acabarían por dar lugar a cortinas concéntricas de árboles (52), como por la figura circular de la isla y la preeminencia de la fuente central en cualquiera de sus figuraciones; es decir, por la gradación no solo de alturas, sino de motivos y de materiales entre centro y periferia.

Pero la autonomía de este plano queda corregida por la aparición de los palacetes en su margen posterior. Es ésta una posición ciertamente singular: por una parte situar la casa de villa en el borde exterior de los jardines -como puede entenderse del palacio vaticano respecto al Bel-

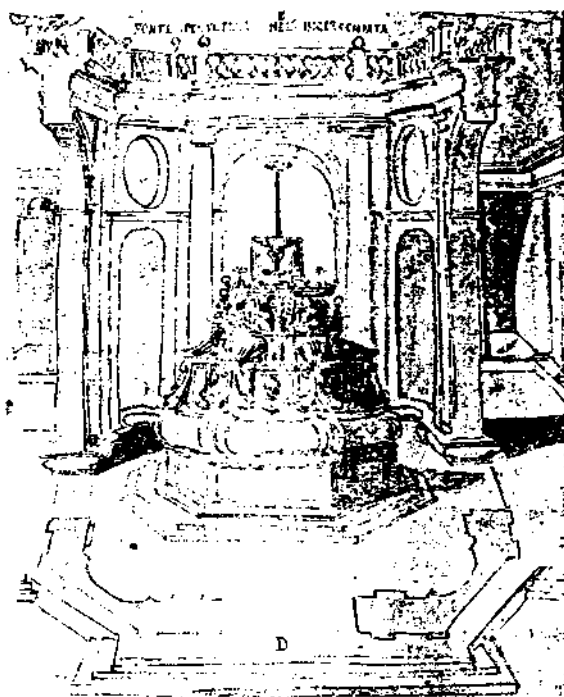
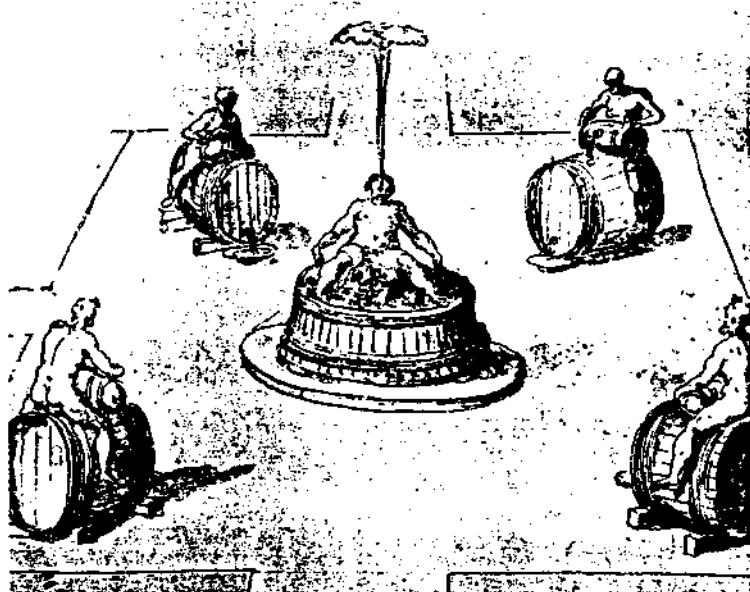
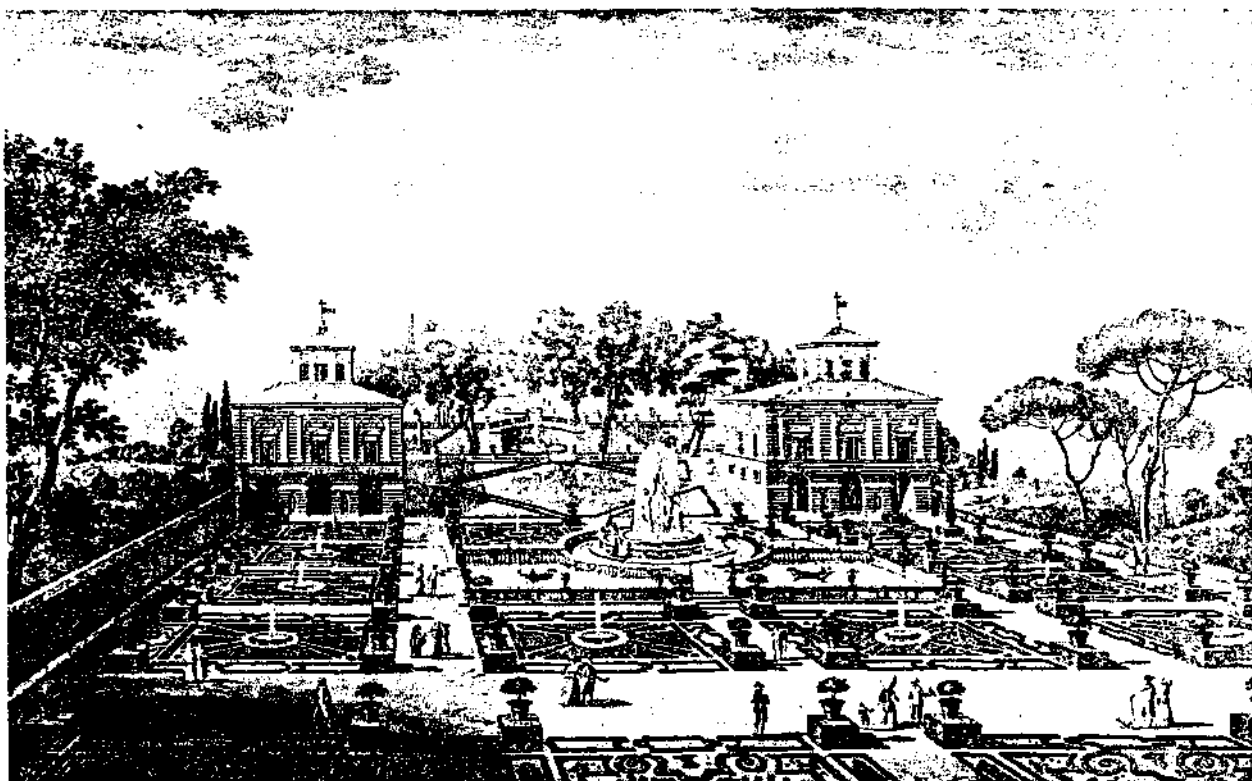


Fig. 286: Villa Lante en la vista de Pannini (en Ruggieri).

Fig. 287: La fuente de Baco (dibujo de Guerra).

Fig. 288: La fuente de los Delfines (dibujo de Guerra).

vedere- hubiera supuesto la ocultación de los mismos al visitante que llega desde Bagnaia; por otra, ubicarla en la parte más alta de la villa, al fondo de los jardines -como ocurría en Tívoli- implicaría en este caso una obligada incomodidad de acceso, dado el alejamiento de la población (aunque el de caballos y carruajes bien podría haberse efectuado por el parque). La casa debía estar, por tanto, en una posición intermedia, y más bien en las partes bajas del recinto; ninguna mejor que la línea de encuentro entre el plano horizontal inferior y los planos escalonados de la ladera: con ello el jardín inferior vino a entenderse como decorosa presentación de la villa, como un espacio de recepción semipúblico, extendido delante del edificio residencial y, en virtud de ello, formalizado con esa precisa y redundante geometría plana. Ahora bien, levantar la casa en medio de ese borde de articulación hubiera tenido por consecuencia bloquear la perspectiva del jardín, cortando en do a lo que evidentemente se deseaba que fuera una organización espacial unitaria y graduada. Para dejar expedito el espacio central, era el palacete el que había de dividirse en dos edificios gemelos que permitieran la continuidad perspectiva. Es más: una tal división no sólo permitiría en ese punto subrayar la diferencia de carácter del jardín delantero respecto a las terrazas posteriores sin poner en peligro su integración espacial, sino encuadrar del modo más efectivo posible la gradación perspectiva de los jardines, recogiendo el despliegue bidimensional del plano inferior y enfocando, podría decirse telecópicamente, la visión hacia la sucesión axial de los espacios escalonados en la ladera. De este modo, los casinos Gambara y Montalto actúan en villa Lante como las 'torres' en el Belvedere, a los lados del plano inclinado del primer desnivel: fijando el límite posterior del plano bajo, enmarcando, sin embargo, la perspectiva en progresión ascendente de los planos superiores, y dando interés y dinamismo -gracias al circunstancial estrechamiento- a la continuidad espacial entre el uno y los otros.

La partición del edificio significa, pues, que los palacetes adoptan un papel subordinado respecto al propio jardín, concediendo primacía al desarrollo espacial de la ladera. En congruencia con ello había de reforzarse el juego de planos intermedios destinados a salvar la diferencia

de nivel con el plano superior de la villa. Por una parte se intensifica el escalonamiento del terreno, aumentando en comparación con el relativamente escueto mecanismo del Belvedere el número de planos: dos inclinados más dos horizontales. Estos últimos se constituyen -confróntese ahora con villa d'Este- en verdaderas terrazas, con frentes arquitectónicos formalizados en toda la anchura, con fondo suficiente y usos propios -ya se ha dicho cómo en la primera las arboledas laterales sirven de jardines domésticos, mientras la segunda era lugar de festines en los días de buen tiempo- que las convierten, más que en meros planos de transición, en estancias relacionadas con los inmediatos palacetes, y cuyo carácter de tal viene confirmado por los retranqueos de los muros de fondo, en los que se encajan pórticos que amplían a ambos lados el espacio y suministran refugios cubiertos. En cambio, en el centro de esos muros no se excavan ábsides ni ninfeos, sino que se colocan fuentes sobresalientes en semicírculo que recogen en torno las estancias, cuyos escalonamientos -debido a la aceptación del modelo de la escalinata cóncavo-convexa del Belvedere en la fuente de las Lucernas, y a la integración de las escalinatas rectas simétricas como plano de apoyo en la de los Gigantes- en vez de subrayar los desniveles, bastante moderados de por sí, suavizan visualmente la transición hacia los planos inmediatos. Por último, los planos inclinados no se disponen uno a continuación de otro delante de las terrazas -ni tampoco alternándose con ellas-, sino más acá y más allá de las mismas, como soluciones de continuidad entre el conjunto de ambas y los niveles extremos, lo que da a entender la importancia que tienen aquéllas en la composición; pero al contrario que ellas y como corresponde a su pendiente, conservando su sentido de planos de transición, específicamente destinados a soportar unas rampas angostas -que se presentan, por cierto, a la inversa que en Tívoli, quebradas abajo y rectas arriba- estrictamente delimitadas por la vegetación que, bajo diversas formas, ocupa sus superficies.

En el último de estos planos la cadena de agua conduce como un hilo perspectivo hasta el templete vegetal que coronaba la pendiente. La fuente del Diluvio y las logias de las Musas no podían percibirse, no sólo a causa de la interposición del arbolado, sino por el alejamiento del plano de

fondo y por las dimensiones del templete, que las ocultaría. Pero es más: desde abajo, desde el portal de entrada (el primer punto, y en realidad el único, desde el que es posible obtener una visión perspectiva del conjunto), la propia estructuración del terreno hace que permanezcan ocultas tanto la parte de fondo del plano alto como la totalidad de la segunda terraza; supuesto que el arbolado del jardín inferior y la fuente central no obstaculizaran la visión sobre el eje de la villa, ésta comprendería por encima del plano bajo, el primer talud entre los dos palacetes, la fuente cóncavo-convexa, las escaleras y los muros laterales de la primera terraza ya tamizados por la vegetación, e inmediatamente sobre aquélla la cadena de agua, casi colineal con el rayo visual, y el gran pabellón vegetal rodeado por las arboledas. Mucho más extrema es la situación al pie de la ladera, al inicio del plano inclinado inferior, porque por encima de éste no se ve nada, del mismo modo que desde los bordes extremos de las terrazas intermedias apenas es posible percibir lo que sucede en los planos siguientes, con la salvedad del pabellón que aparecería siempre al fondo.

Puesto que no existe en este caso un punto de vista elevado y centrado, resulta obvio deducir que la sistematización de los jardines de villa Lante tiene -al contrario de lo que podría decirse del Belvedere- como objeto primordial y casi exclusivo la visión dinámica, facilitando en el punto de partida una información sintética, aunque en modo alguno completa, de la organización global -que queda retenida en la memoria como indispensable imagen de referencia-, para a continuación ocultarlo todo salvo el objetivo final, con el fin de obligar a efectuar el recorrido, mostrando progresivamente, eso sí, los medios de acceso. A medida que se sube por las rampas plegadas inferiores vuelven a aparecer las piezas de la primera terraza: la fuente de las Lucernas se presenta como un gran embudo escalonado que rompe el muro de fondo invitando a proseguir hacia el plano siguiente, mientras los pórticos dobles a los lados actuarían al revés, como altas barreras que contienen y fijan los espacios laterales. De nuevo será al subir por las escaleras cuando vayan surgiendo, para sorpresa del visitante, las impresionantes estatuas yacentes de los Gigantes y, delante de

ellas, la no menos enorme mesa de piedra con el prado vacío alrededor. Coronada la fuente de las Lucernas se produce sin embargo, mirando en sentido contrario, la aparición del jardín de cuadros bajo enmarcado por las copas de los plátanos y los volúmenes salientes de los palacetes, particularmente del estanque y la fuente central, sobre el fondo de la portada, con las casas de Bagnaia recortadas en el horizonte. Lo mismo ocurre al superar por detrás la fuente de los Gigantes y al llegar a la altura de la de los Delfines, y con el mismo ángulo de visión, coincidente con la inclinación de la cadena de agua; pero de los otros taludes y terrazas que se van dejando abajo, no se ven en cada momento sino el inmediato. La última rampa se presenta como una banda estrecha de piedra, con la cadena de agua esculpida en el medio y un ligero escalonamiento que se continúa en las gradas de la plataforma superior. Ascendiendo por este camino de agua se llegaría por fin al pabellón vegetal y con ello al término del recorrido anunciado en la vista inicial. Sería una vez en el interior de ese ámbito umbroso, humedecido por las salpicaduras del agua de la fuente allí albergada, cuando a través de alguno de los vanos se descubriría más allá algo imposible de adivinar con anterioridad, pero indispensable para dar sentido al recorrido: una última disposición perspectiva en la que, colocados como los telones de un escenario teatral, los bastidores convergentes de las pajareras y de las logias dirigen nuestra mirada hacia la oquedad selvática de la fuente del Diluvio.

Este recorrido ascendente del espectador, que se resuelve en una secuencia perspectiva en la que las escenas y el montaje han sido cuidadosamente planeados, se desarrolla en contraposición con el movimiento descendente del agua, manifestado en una serie de piezas encadenadas, dispuestas todas ellas en línea con el eje único de la villa (53): el agua nace en la oquedad del Diluvio y cae sucesivamente desde la fuente de los Delfines por la cadena de piedra, la fuente de los Gigantes, la mesa del Cardenal y la fuente de las Lucernas, para aquietarse finalmente en el estanque del Cuadrado. Estos objetos acuáticos enuncian la centralidad y la extensión en el plano bajo, el encuentro del eje con los muros perpendiculares de contención en las terrazas, la axialidad de la composición en los

planos intermedios más altos, y el doble cierre perspectivo o, por mejor decir, la terminación en dos tiempos del jardín en su parte final. Algunos de ellos son ingeniosas y singulares invenciones: la cadena logra con sus cambios de sección valorar plásticamente el rápido movimiento del agua sobre el plano inclinado; la mesa retoma en términos casi monumentales un tema de la antigüedad mencionado por Plinio (54); la fuente circular entre dos niveles es una variante onírica de la escalinata cóncavo-convexa bramantesca fundida con la de tramos simétricos con la que Miguel Angel la sustituyó; la fuente sobre la isla en medio del estanque remite, a su vez, a Filarete y a Poggioreale, en un motivo con inmediatas resonancias islámicas (55). En todos ellos, el agua, su movimiento y su reposo, su elevación y su caída, se ponen en relación íntima con la forma dada a las piezas arquitectónico-escultóricas que la encauzan, constantemente arropadas por un marco vegetal, realizando en un grado máximo de riqueza y, sin embargo, de precisión y de refinamiento la integración de los materiales pétreos, vegetales y acuáticos. Pero esa corriente acuática que materializa el eje de la villa (56), expresa al mismo tiempo el tránsito, sin cortes ni soluciones de continuidad, entre el mundo natural y la arquitectura, entre la naturaleza y el artificio: las aguas manan de una gruta 'natural' entre rocas y plantas, en la cavidad de un monte; discurren entre arboledas y prados suavemente ordenados, sobre soportes que van mudando gradualmente las referencias naturalistas de sus componentes escultóricos por las abstracciones geométricas de la arquitectura; y confluyen en un estanque artificial, rodeado por una vegetación rigurosamente distribuida y recortada, en el que se combinan los elementos más puros de la geometría: el círculo y el cuadrado, el centro y los ejes perpendiculares, incluso la pirámide en la versión inicial. En esta secuencia, los palacetes se ubican allí donde acaba el dominio de lo geométrico y comienza el de lo selvático, en el lugar preciso en que se encuentran naturaleza y cultura, como el de la propia villa entre la ciudad y el monte, en una posición intermedia que reconstituye alegóricamente la del hombre en un universo en el que la contraposición entre el mundo que él mismo ha creado y las fuerzas de la naturaleza se entiende resuelta en una compenetración armónica (57).

Por esta razón es llamativo que el parque no tenga correspondencia compositiva con el jardín. Obviamente el aterrazamiento de la ladera, que es el dato básico de la estructuración espacial del jardín, no es extensible al parque por la propia naturaleza de éste; pero tampoco hay ninguna voluntad de establecer una relación axial entre ambos que permitiera una organización de conjunto, como la que se daba en Poggio a Caiano: se ha preferido establecerla con la población, llevando el jardín a ocupar un sector periférico del recinto del parque. Uno y otro resultan bastante ajenos entre sí: el escalonamiento del terreno y la consiguiente regularización de los niveles da lugar a diferencias de cota muy notables en el costado oeste del jardín, aunque menores de las que se producían en villa d'Este. A la altura de los palacetes la coincidencia -sin duda buscada- de niveles permite abrir en el muro del jardín bajo una puerta de comunicación; pero solo se establece una continuidad entre el jardín y el parque en el plano alto, allí donde, perdidos los límites entre uno y otro, el jardín acaba entregándose a la naturaleza. Por lo demás el parque funciona como un paisaje exterior al jardín: un paisaje con emergencias arquitectónicas puntuales y relativamente ordenado, pero sin una sistematización de caminos en damero similar a la de Poggio a Caiano. El procedimiento es aquí muy diferente: sobre la irregular pendiente del terreno, los caminos se trazan en función de las posiciones de la entrada al recinto, de la puerta a los jardines, del casino de caza y de la reserva de agua; conectados estos puntos por viales rectos flanqueados por líneas de árboles, se instalan después algunas piezas ornamentales, valorando el acceso desde la población (la fuente de Pegaso), a mitad de los recorridos más prolongados (la del Dragón y la de Baco), los fondos perspectivos (el surtidor junto a la conserva) o los finales de trayecto (la fuente del Unicornio), además de otras repartidas por lugares diversos; alrededor de ellas se forman, por último, glorietas arboladas, pequeños recintos o paseos cubiertos por galerías. Este modo de proceder da por resultado una disposición no regular, pero flexible, que se ajusta libremente a las condiciones de partida sin sujetarse a una geometría específica, mucho más cercana a las prácticas de ocupación del paisaje agrario que a los ideales de axialidad, simetría y gradación perspectiva que inspiran la organización de los

jardines.

4.3. Inversión del orden y recomposición de las piezas.

También en un parque, en la vertiente sur de los montes Cimini, se encuentra la villa Farnesio en Caprarola. Como es bien sabido, el bloque pentagonal del palacio levantado por Vignola a partir de 1559 sobre los fundamentos que construyeran Sangallo el Joven y Peruzzi (58), está situado al final de una calle rectilínea, que corre en fuerte pendiente por la divisoria de aguas de un promontorio, cortado a pico en el núcleo medieval de la población durante esos mismos años (59). La aldea se reorganiza en función del edificio que la domina desde la altura. El plano frontal del palacio cierra en contrapicado el fondo de la calle. Un sistema de rampas, plataformas y escalinatas asciende desde ella hasta la sala de guardia, desplegándose delante del edificio (60); pero más que vincularlo a la población esta aparatosa solución de la llegada parece establecer, como ha señalado Labrot (61), una distancia insalvable con ella, enfatizando el alejamiento del palacio más allá de la vacía plataforma pentagonal, fijando un itinerario procesional destinado a imprimir en la mente de quien lo recorre el sentimiento de sumisión debida a la superior condición de sus habitantes (62). Los bastiones recuerdan el poderío del príncipe. El palacio-castillo, aislado por el foso que lo rodea, se cierra en torno a su patio circular; pero la logia abierta en medio de la fachada deja adivinar desde abajo la privilegiada existencia que transcurre en su interior.

Al otro lado, a la altura de la planta noble y separados por el torreón que termina el palacio se encuentran dos jardines gemelos: uno al suroeste frente a los apartamentos de invierno; el otro al noreste frente a los de verano (63). Se trata, pues, de dos jardines reservados, llanos y cerrados al exterior, pero enormes, a la escala del edificio al que per-

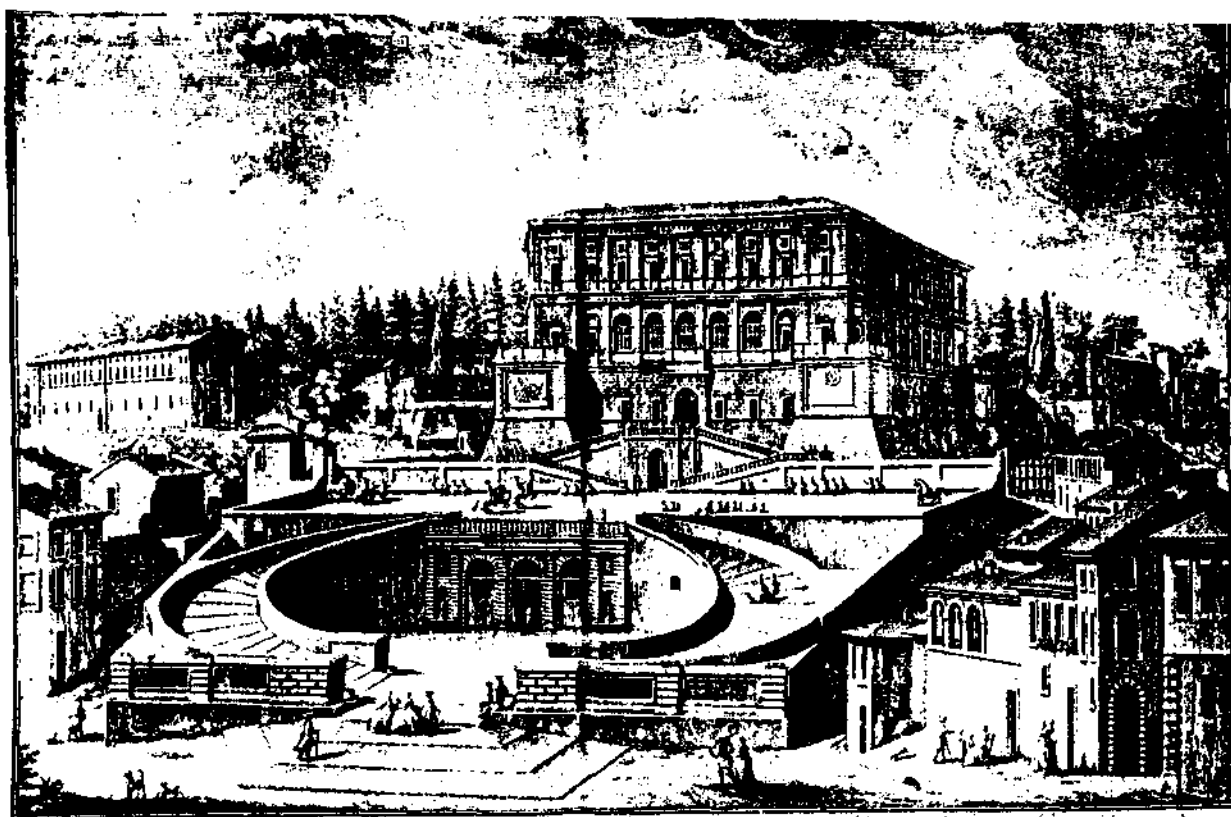
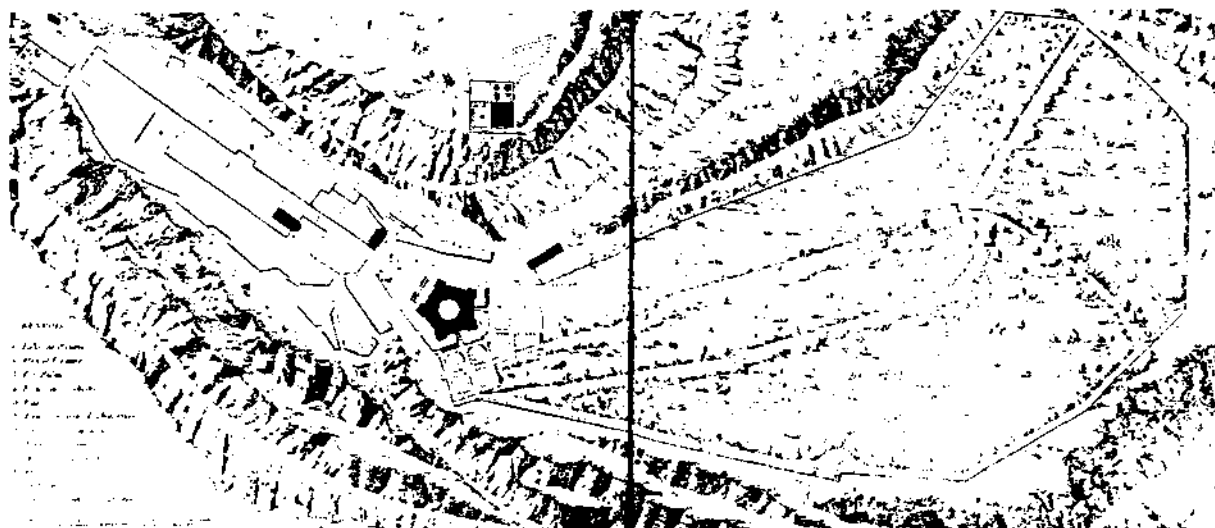


Fig. 289: Palacio y villa Farnesio en Caprarola: plano de situación (en Coffin).
Fig. 290: El palacio Farnesio en un grabado de Vasi.

tenecen (64). Desde los apartamentos sendos puentes levadizos cruzan sobre el foso hasta unas plataformas avanzadas; estatuas de las estaciones flanquean la entrada a los jardines. Ambos tienen idéntico trazado: dos paseos ortogonales los dividen en cuatro sectores, subdivididos a su vez por senderos interiores; una fuente se sitúa en medio de cada sector, mientras los árboles se reparten ordenadamente en el perímetro (65). En el centro de los jardines se forman glorietas circulares, y al término de los paseos situados a ejes con los apartamentos se ahuecan grutas en los muros de fondo (66). En el jardín de invierno los dos tramos de este paseo están cubiertos por galerías de enrejado (67), pero no así el transversal ni la propia glorieta. Aunque no parece que inicialmente se pensara en una conexión articulada entre los dos recintos, acabó por formarse en la esquina divisoria un chaflán con una fuente adosada (68). Salvo el costado al que vierten los apartamentos palaciales, los otros tres están cerrados en ambos jardines por altos muros que apenas permiten adivinar desde fuera su presencia tras ellos. Sin embargo, en el costado exterior del de verano se abren tres logias hacia oriente, una en cada esquina y otra centrada en correspondencia con el vial transversal; en esta misma posición hay en el jardín de invierno una entrada lateral que da al camino de Viterbo. Los viales transversales acaban en el extremo opuesto en sendas puertas que salen a un parque plantado con castaños y abetos. En el ángulo formado por los dos recintos se instaló posteriormente una terraza con un jardincillo elevado circuido de pérgolas, desde cuya altura pueden verse por encima de los muros los dos anteriores en toda su extensión (69).

En ese lugar nace un camino que penetra en el parque en dirección oeste. Recorridos unos 120 m. el camino gira bruscamente a la derecha, dejando al visitante ante una avenida en ligero declive flanqueada por abetos, al fondo de la cual aparece en medio del parque una villa. Este retiro oculto entre arboledas, posiblemente fuera en su origen un pabellón de descanso para las partidas de caza organizadas en el parque (70), pero es evidente que pronto adquirió un sentido bien distinto (71). La avenida conduce hasta una pequeña explanada delimitada lateralmente por muros en disminución que terminan en gruesos pedestales. En medio hay una fuente cir-

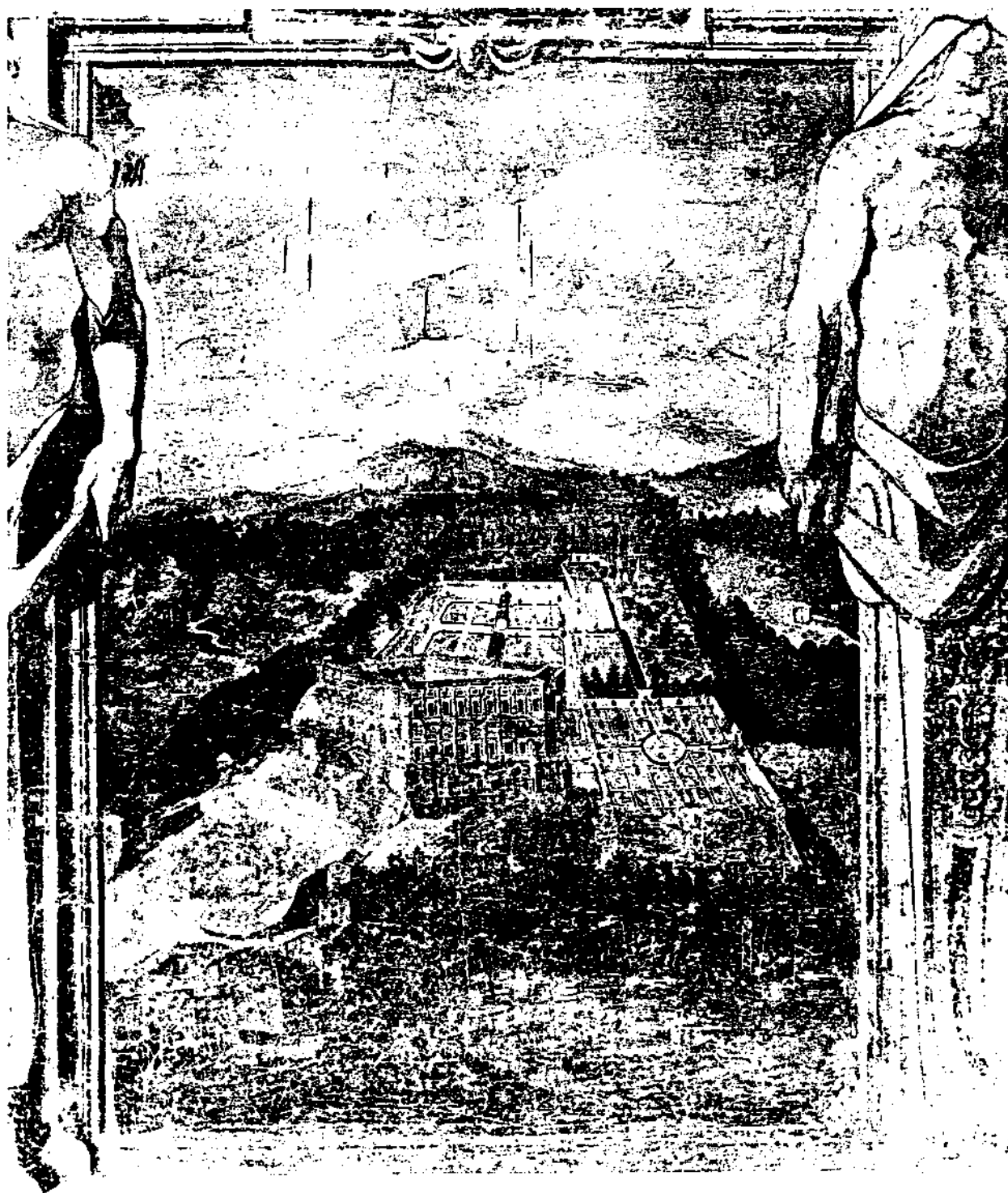


Fig. 292: El palacio y los jardines de Caprarola en el fresco del palacete Gamba.

cular cuyo vaso apenas sobresale del suelo, en el centro de la cual un haz de surtidores se derrama en forma de lirio. Al fondo, sobre un par de gradas, dos pórticos en esquina con pilastras almohadilladas encuadran la perspectiva ascendente: una rampa bastante ancha metida entre muros sube hasta una plataforma; por en medio de ella desciende una cadena de agua formada por ondulados delfines, que termina en una concha al pie de la pendiente. La plataforma es un espacio ovalado, también ceñido por muros que se quiebran para alojar pequeñas fuentes, dominado por otra mucho mayor en la que, entre dos gigantes dioses fluviales colocados uno frente a otro sobre un muro almohadillado, cae el agua de una gran copa hasta un estanque mixtilíneo. Sendas escalinatas suben, siguiendo la curvatura de los muros, hasta una meseta situada detrás, a la altura de los Gigantes, desde la cual, salvando entre dos unicornios unos pocos escalones, se accede al tercer nivel.

Es éste una gran terraza rectangular cubierta por cuadros de boj, que rodean por tres lados un casino asentado sobre un breve basamento y adosado a un desnivel posterior. El casino es un edificio de dos plantas, de proporciones apaisadas y paramentos desnudos, que presenta en el centro dos logias de tres arcos superpuestas. Delante de ellas se abre una plazuela ovalada entre los setos recortados; éstos se disponen a ambos lados formando rectángulos partidos en cruz con glorietas centrales, ocupadas en los dos delanteros por fuentes bajas (72). Al contrario que los anteriores, no es éste un espacio cerrado; solo está circunscrito por un antepecho con asiento corrido y veintiocho hermas-canéforas (73) colocadas sobre sus pedestales, todas vueltas hacia el interior, hombres y mujeres de distintas edades, con distintas posturas y expresiones, y fisonomías diferentes extraídas de los campesinos del contorno. Por detrás de ellas aparecen las arboledas del parque; pero el aislamiento es perfecto, porque una alineación de cipreses plantadas al pie de la terraza restituye el límite virtual fijado por las hermas (74). A los lados del casino, al fondo de la terraza, dos escaleras rectas suben hasta un último nivel; éste se halla a la altura del segundo piso del edificio que, por su parte posterior, vuelve a abrirse en una logia similar a las delanteras. Delante de él se

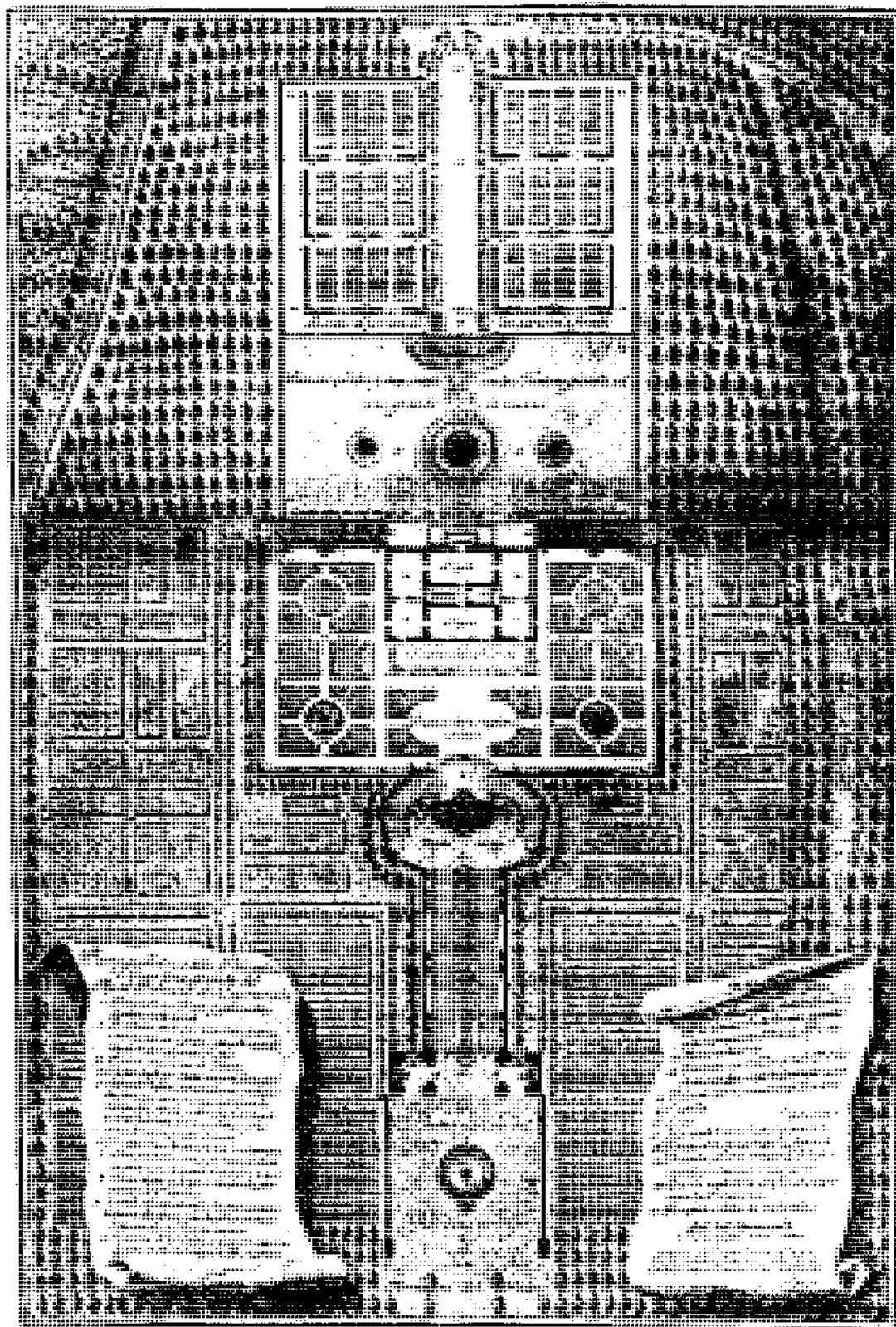


Fig. 293: Villa Farnesio o 'jardín grande' de Caprarola: planta de Vasi.

extiende primero un amplio plano horizontal, con una fuente octogonal de cáliz alto en el medio, rematada por el lirio farnesiano (75), y otras dos más pequeñas a los lados. Alrededor de las mismas se ha tendido un suelo de mosaico, con piedrecillas blancas y negras componiendo dibujos ornamentales, que se prolonga desde la central formando una calle en la dirección del eje. Pasado un murete bajo el terreno se inclina suavemente hacia arriba. A cada lado de la calle axial se disponen tres terrazas horizontales levemente escalonadas, en las cuales se agrupaban lechos rectangulares de flores en una ordenación reticular (76); en el frente de cada una de ellas hay tres mascarones con piletas de los que salen surtidores verticales. El recinto está delimitado por parapetos bajos, pero aquí la diferencia de nivel entre el jardín y el exterior tiende a anularse, con lo que aquél, rodeado directamente por los pinos y los abetos del parque (77) parece integrarse en éste. La calle central termina en una exedra compuesta por cuatro grandes pilares -los dos extremos coronados por ninfas sobre unicornios-, entre los cuales se pasa libremente al exterior (78).

El 'jardín grande' (79) de Caprarola tiene unas dimensiones algo menores que las de la villa Lante: poco más de 200 m. de longitud desde la explanada de entrada a la exedra, por casi 70 m. de anchura en la terraza y algo menos en el nivel superior. No pocos de los componentes de la villa de Bagnaia, mejor elaborados unos, más o menos transformados otros, son reconocibles en ésta, pero combinados de manera sorprendentemente distinta. En efecto, a los pies del casino hay, como en villa Lante, un jardín de cuadros, si bien no tan perfectamente regular como aquél: su figura es rectangular en vez de cuadrada, y el edificio no se sitúa más allá del borde posterior, sino que avanza ocupando la mejor parte de la terraza, con lo cual el jardín se desarrolla, más que delante, alrededor del casino; desplazada por éste, la plaza central ya no acoge un estanque sino que permanece despejada para dejar paso libre hacia el edificio. Este mismo no se presenta dividido en dos bloques gemelos, situados a los lados para no comprometer la continuidad espacial del jardín, sino, muy al contrario,

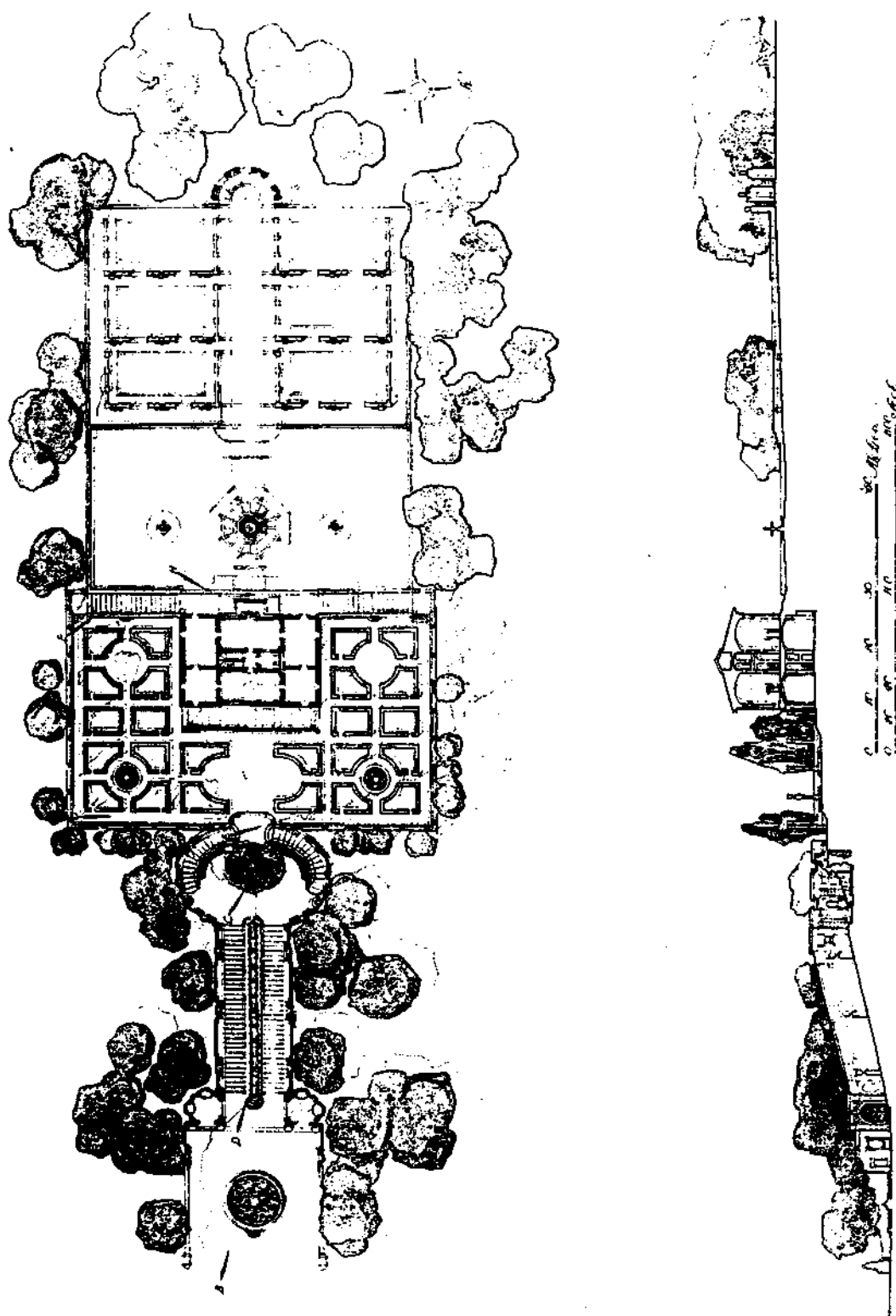


Fig. 294: La villa Farnesio según el levantamiento de Shepherd.

en un volumen único y en posición centrada, cerrando perspectivas hasta el punto de ocultar los planos superiores de la villa. Al nivel de la planta alta, por detrás del casino, existe como en Bagnaia otra terraza de proporciones alargadas con una fuente; pero a partir de ella el terreno asciende con tan escasa pendiente que es imposible organizar un aterrazamiento como el de allí, el cual ha de ser sustituido por un leve escalonamiento de pequeños planos horizontales dispuestos sobre un talud continuo que nace casi al ras de la terraza; ello obliga a colocar la fuente en el centro de la plaza en vez de adosarla al borde posterior, y hace inútiles los mecanismos de transición empleados en aquélla. Donde termina ese plano inclinado termina, sin más, el jardín; en una exedra como en villa Lante, solo que si ésta era allí una cavidad que cerraba el recorrido en el eje, aquí es la salida de éste señalada por los cuatro pilares. No hay en este lugar cadena de agua, fuente exenta sobre una plataforma ni logias laterales, como en los planos altos de Bagnaia. Sin embargo, estos elementos reaparecen en posición invertida en el extremo contrario del jardín: delante de la terraza y siguiendo aproximadamente la inclinación del terreno, se encuentra primero una plataforma cuadrada con una fuente central, sino que ésta no es piramidal, como la de los Delfines en villa Lante, sino baja, y la plataforma no está cubierta por un pabellón, solo cerrada lateralmente por muros. Detrás aparecen dos pórticos iguales en posición simétrica, como la logia de las Musas en aquélla, pero aquí son de menor tamaño y construcción más pesada, están pegados a la plataforma y en vez de formar el encuadre perspectivo del final del recorrido, es el del comienzo del mismo. Entre ambos nace la rampa con la cadena de agua, la primera bastante más holgada que la de Bagnaia y limitada por muros en vez de líneas de árboles o setos, más refinada que aquélla la segunda y sobre un motivo distinto: el del delfín en vez de la simple voluta. Esta cadena no derrama el agua en la fuente de los Gigantes como ocurría en villa Lante, porque aquí esa fuente está por encima de ella en la plataforma ovalada, pero con las mismas figuras de los Ríos en muy similar postura (aunque algo más erguidas) y con las escalinatas tras ellos, curvadas para recoger las trayectorias de las dos bandas de la rampa. Plataforma cuadrada, pórticos, rampa con cadena de agua y plataforma ovalada con la fuente de los

Gigantes, forman en conjunto una pieza de perfil mixtilíneo que se ensambla con la rectangular de la terraza en el eje marcado por el casino, a la cual a su vez se yuxtapone por detrás la de los planos posteriores, alterando el orden de sucesión establecido en la villa Lante.

Es posible suponer que tal alteración se debiera a motivos de uso: si los palacetes de villa Lante se ubicaban junto al plano inferior para facilitar el acceso en carruaje o montura, tal cosa solo podría aquí tener lugar desde la entrada posterior. Ello explicaría la formación de un talud de suave pendiente, con una rampa central que se entrega directamente a la explanada horizontal posterior al casino, evitando todo aterramiento. Si esto fuera así, la parte más reservada de la villa resultaría ser el jardín de cuadros de la terraza inferior, lo que concuerda con la atmósfera de intimidad lograda en éste por el tratamiento dado a su perímetro, como concuerda también con la hipótesis antedicha el tratamiento francamente abierto hacia el parque de los planos superiores. Considerada en este orden de sucesión -exactamente el inverso al de la lectura habitual de la villa- la pieza delantera ocuparía una posición similar a la que sus componentes ocupan en Bagnaia a continuación de las terrazas posteriores a los palacetes, pero al ser aquí, al contrario que allí, el declive descendente, aquellos no pueden disponerse de cara al casino sino dando frente a la pendiente, y la terminación de la villa se convierte en su entrada caracterizada escenográficamente gracias, precisamente, a la inversión de esos elementos.

Este será pues el acceso de quien llega andando a la villa -que, al revés que en villa Lante pero igual que en villa d'Este, no coincide con el otro- y puede, por consiguiente, apreciar su disposición perspectiva. Contemplada desde la plataforma inferior, el frente de los pórticos provee un primer plano de referencia; desde ellos el tubo óptico formado por las paredes y el suelo de la rampa, en violenta convergencia ascendente, concentra intensamente la mirada sobre la pareja de gigantes recostados y la logia superior del casino. La cadena de agua guía el ojo hasta la fuente, la mitad inferior de cuyo plano frontal no es visible desde

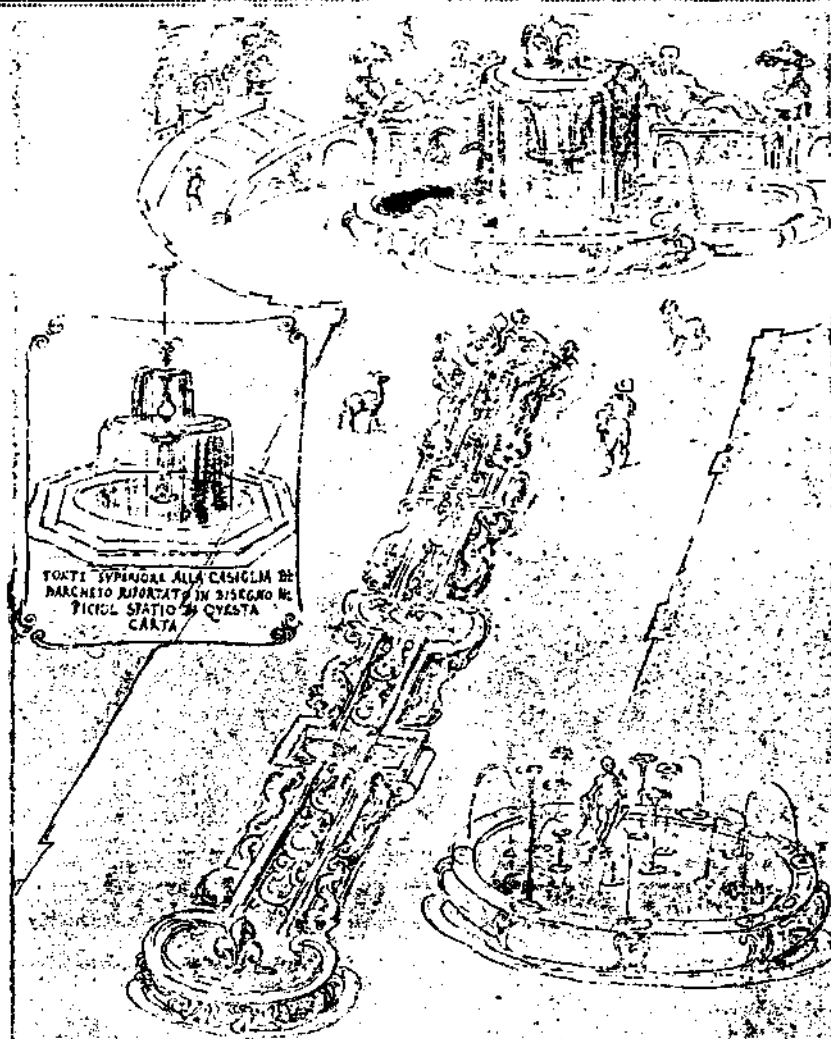


Fig. 295: Vista frontal de la villa Farnesio en un grabado de Percier y Fontaine (en Gromort).
 Fig. 296: La cadena de agua y las fuentes en un dibujo de Guerra (en Coffin).

aquí, razón por la cual las estatuas de los Ríos no se colocan delante, sino encima del muro, y la copa se levanta hasta la altura de ellos. Estos elementos forman un plano intermedio por delante de los muros de contención de la terraza -apenas visibles en los bordes del cuadro-, cuyo perfil se recorta sobre el plano de fondo de la fachada delantera del casino. El piso inferior de éste, que desde la lejanía de la avenida de abetos alcanzaba en parte a dividirse, está ahora oculto casi por completo; pero el piso superior ocupa, de ventana a ventana, toda la anchura del cuadro, y los tres vanos de la logia se yerguen como un belvedere por encima de la escena. Desde este inicial punto de vista, los pórticos de esquina están desempeñando la misma función de encuadre general del desarrollo espacial de los jardines que desempeñaban los palacetes Gambara y Montalto en villa Lante, reforzados por los muros de la rampa y copas de los árboles que sobresalen de ellos. La sucesión de cadena de agua, fuente de los Gigantes y edificio está, a su vez, actuando como en los planos altos de aquélla, pero al no estar aquí la fuente en primer término, la cadena de agua parte del nivel del suelo inferior -con lo que puede contemplarse sin ninguna dificultad-, la fuente de los Gigantes pasa a un plano intermedio, aquí necesario para reforzar el efecto espacial, y el casino sustituye al pabellón vegetal de la fuente de los Delfines, y no solo en cuanto termina la perspectiva, sino en cuanto oculta la parte final del jardín.

Al ascender por la rampa -cuya inclinación viene a coincidir con la del rayo visual dirigido entre las figuras de los Ríos hacia la logia- el cuadro se amplía progresivamente hasta ver el muro almohadillado de la fuente en toda su altura y las escaleras curvas laterales, pero la posición de los dioses fluviales respecto a la logia se mantiene constante, aun variando su tamaño relativo. Al acceder a la plataforma ovalada se perciben tras la fuente los muros frontales de la terraza y las hermas que los coronan; al adelantarse por ella el casino inicia un movimiento de ocultación -que será solo parcial-, y al dirigirse a una de las escaleras otro de giro, que vuelve sobre sí mismo mientras se efectúa la subida, hasta que al alcanzar la meseta superior vuelve aquel a encontrarse en su posición de partida, pero ya con su frente completo. Desde este punto, el

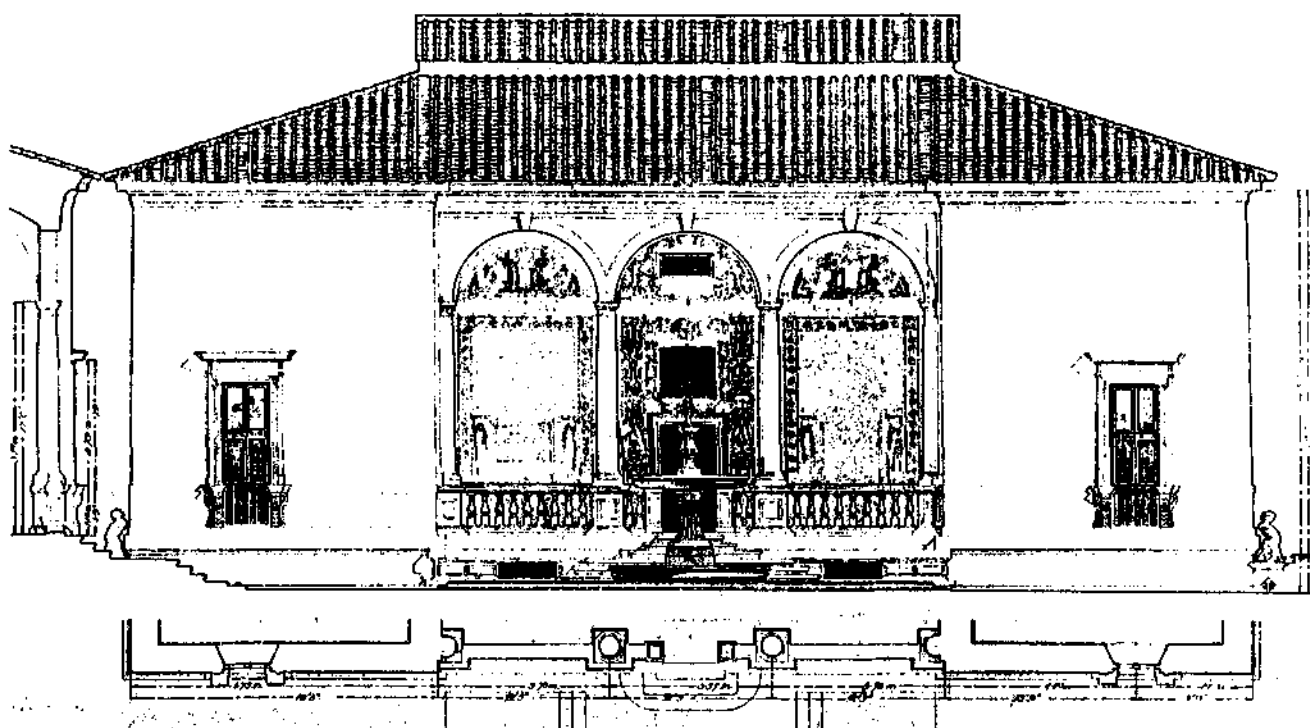
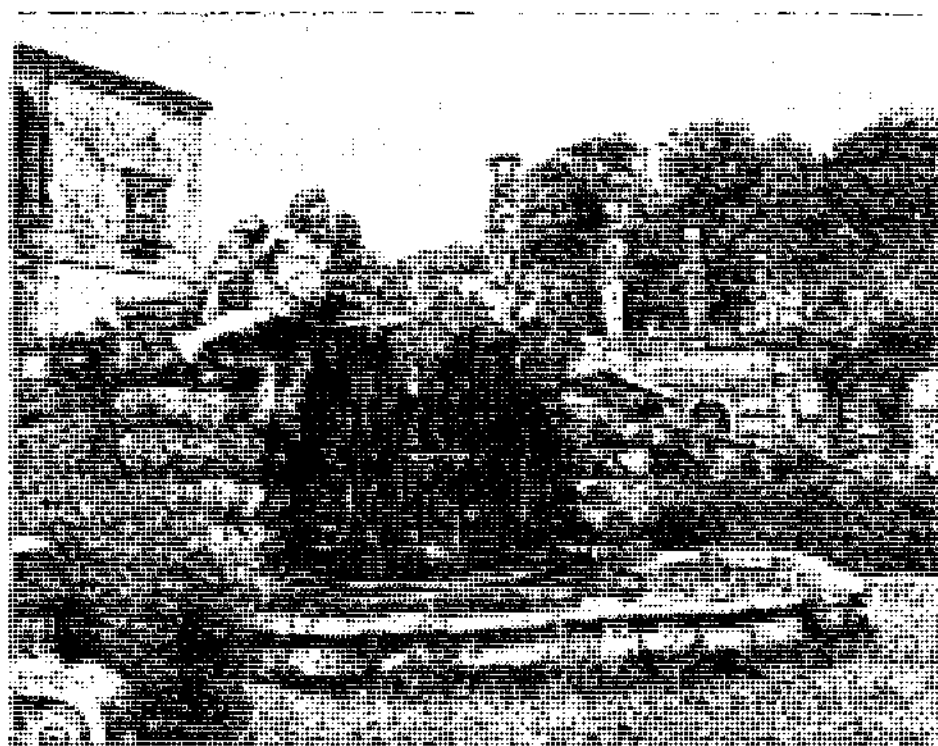


Fig. 297: Villa Farnesio: fuente de los Ríos en un grabado de Strafforello (en Tagliolini).
 Fig. 298: Alzado posterior del casino (de Shepherd).

edificio solo deja ver al fondo del jardín las partes extremas de los muros de contención de la terraza posterior. Mirando en dirección contraria se ven, en cambio, por encima de las espaldas de los Gigantes, el perfil quebrado de los muros que ciñen la plataforma, la cadena de agua que corre entre las paredes del talud y, encuadrado por éstas, el estanque circular inferior, a partir del cual la avenida arbolada se pierde en el parque; la misma vista se contempla desde la logia alta del casino más allá del plano horizontal del jardín de setos recortados. Desde ningún punto de este último es posible ver nada de lo que ocurre en el plano superior; hay que subir las escaleras o atravesar el edificio saliendo a la logia posterior para poder contemplar -como ocurría al pasar el pabellón en el plano alto de Bagnaia- esa disposición perspectiva final: la fuente del Lirio en primer término flanqueada por las dos menores; siguiendo la franja de mosaico, la rampa central del talud ascendiendo tras ella; a los lados los frentes de las terracillas como bastidores bajos, cuya cadencia subrayan los surtidores de los mascarones; y todo ello convergiendo en la exedra de salida, cuyos pilares se perfilan sobre el fondo verde oscuro de las arboledas del parque.

No es esta singular combinatoria de piezas, cuyo mecanismo hemos procurado desvelar, la única peculiaridad de la villa Farnesio. Hay al menos otras dos que merece la pena destacar. Una es la notable escasez de vegetación, que se torna ausencia completa en los tramos de acceso y no pasa de modesta presencia en los pequeños planos del talud final (80). La terraza delante del casino es el único lugar donde lo vegetal adquiere un desarrollo apreciable, pero bajo la forma estrictamente controlada del seto podado. Ni un solo árbol hay en el interior del jardín, sino los que asoman desde fuera por encima de sus muros y antepechos que, a decir verdad, constituyen la única presencia de vegetación libre. Muy al contrario de la compenetración entre arquitectura, vegetación y agua que caracterizaba a villa Lante, hay aquí un predominio absoluto de lo arquitectónico, de lo pétreo, que la presencia de la casa en medio del recinto, por una parte, y la discreción de los elementos acuáticos, por otra, contribuyen a subrayar.

La otra característica es su autonomía, su condición de objeto aislado. Aislado respecto al palacio con el que no tiene vinculación compositiva alguna: su eje no coincide con el del edificio ni con los de ninguno de los jardines, no hay tampoco una articulación entre la salida de éstos y el vial que da acceso a aquél. Ciertamente es que la prolongación del eje de la villa viene a coincidir aproximadamente con la dirección de partida de uno de los caminos -el de Viterbo- en que se bifurca, delante del palacio, la calle mayor de la población; es obvio, sin embargo, que ninguna relación puede establecerse tampoco entre la aldea y la villa, habiendo un muro que al cerrar el recinto del parque impide el paso y la visión en ambos sentidos (81). Pero también respecto al parque se presenta la villa como un objeto autónomo, posado allí con poca indiferencia respecto al lugar. Es sintomático que no haya vistas exteriores -ni hacia el paisaje, ni hacia el palacio y la aldea- circundada como está la villa por muros y por boscajes; la vista desde la logia alta del casino no va más allá de la avenida de abetos, que termina bruscamente en la floresta. Este mismo vial -que actúa en las arboledas de manera similar a como la calle recta cortada frente al palacio lo hace en la población- parece demostrar, al prolongar en el parque el eje de la villa, cierta voluntad de integración entre ambos; pero el empleo del abeto, cuya copa comienza muy próxima al suelo, formando a ambos lados cortinas bastante tupidas, contribuye más al aislamiento que a la integración; como también la compleja pieza de entrada -al igual que las que se disponían delante del palacio- contribuye a alejar del parque el casino y el jardín delantero. Pero es al ingresar en la villa cuando esa voluntad de apartamiento se hace patente en la sucesión de espacios -plazoleta, rampa, plataforma ovalada- clausurados por muros; la misma terraza resulta aislada, como se ha visto, por las hileras de cipreses que la rodean. Estas alineaciones, bordeando por su cara exterior las partes inferiores del recinto, enmascaran desde el parque la presencia del mismo. Solo detrás del casino, en la parte superior de la villa, al aceptarse la convergencia de los planos de suelo y prescindirse del cierre estableciendo una continuidad visual con las arboledas exteriores, deja aquélla de ser ajena a su entorno. Obsérvese no obstante cómo aquí, al contrario que en el tramo final de villa Lante, no hay ningún intento de

mimetizar la naturaleza para acabar el jardín: se aligeran los límites, se rebaja el predominio de lo arquitectónico no yendo más allá del tratamiento de suelos, pero la estructuración del terreno -aunque suave, bien marcada-, la exedra -aunque abierta, vigorosa-, y la contención de la vegetación libre al otro lado de los parapetos -formando una especie de claro en el bosque-, constituyen una última afirmación, discreta pero inequívoca, de la autonomía arquitectónica del enclave.

Esta actitud de aislamiento en Caprarola no era del todo ajena a las villas anteriores. Villa d'Este y villa Lante se separan también del terreno que las sustenta modificando apreciablemente su topografía. En villa d'Este un muro se interpone entre los jardines y Tívoli, mientras villa Lante se retira del núcleo medieval de Bagnaia. Sin embargo, en la primera son aceptadas algunas preexistencias: el edificio original -aunque incorporándolo al nuevo palacio-, el límite de la muralla medieval -de la que un fragmento se conserva en la parte baja-, la visión del caserío y de la cabecera de una vieja iglesia -pero al otro lado de la cerca-; ahora bien, la vista del paisaje de las colinas enfrente y de la llanura a un costado, y la referencia a Roma visible en el horizonte (y aun a la misma Tívoli asomada tras las tapias), constituyen en villa d'Este datos esenciales que trascienden a la composición de sus jardines. En villa Lante, en cambio, la población y el paisaje tiene solo calidad de fondo de las perspectivas descendentes del propio jardín, mientras el parque que rodea a éste depara algunas vistas perimetrales. Ni aquéllas ni éstas existen en la villa Farnesio. Debido a la interposición del palacio, la villa no tiene relación directa con Caprarola; se ha visto, no obstante, cómo la imposición de la directriz del palacio a la población, cortándola en dos, se refleja en la del eje de la villa seccionando el parque. Pero no menos traumática es en villa d'Este la ocupación y enajenación de un sector importante en extensión -aunque no tanto, quizás, en población- de la ciudad de Tívoli. De forma más prudente, el mismo instrumento utilizado en Caprarola se emplea en Bagnaia para establecer una relación más constructiva

-pero no menos impositiva- entre villa y aldea: sin tocar el casco, el eje ampliado en un tridente, conduce el crecimiento de la población hasta las mismas puertas de la villa; mudando el alejamiento y la elevación iniciales en una contigüidad integradora. De otra parte, si en villa Lante y villa Farnesio el recinto tiene unas proporciones alargadas similares a las del Belvedere, en villa d'Este, aunque la longitud total no es muy distinta, las proporciones son cuadradas, y la superficie ocupada, por tanto, mucho más grande, unas tres veces mayor. Ello supone una diferencia de escala, acorde, por otra lado, con otra de tono bien perceptible: a la grandilocuencia, que roza en ocasiones la megalomanía, de villa d'Este, responde en villa Lante un comedimiento que, evitando cualquier énfasis, conduce a soluciones casi siempre jugosas y equilibradas, mientras villa Farnesio parece algo más retórica e imperativa, sin que ello sea óbice para la exuberancia, que no deriva aquí de la vegetación sino del tratamiento de la piedra. Pero la mayor extensión y la mayor anchura en villa d'Este implican, al mismo tiempo, la necesidad de establecer focos perimetrales que permitan controlar la composición; así, la ortodoxa unicidad de la directriz compositiva en las villas viterbesas se hace imposible en Tívoli, donde al eje dominante han de añadirse otros transversales que unan los polos laterales, formando un entramado de ejes en espina. De subrayarlo se encargan las piezas de agua, que adquieren en ésta mayor peso sobre las directrices transversales -tendiendo a equilibrar el de la longitudinal-, mientras en villa Farnesio y villa Lante se disponen exclusivamente sobre el eje único, con la sola salvedad de los surtidores que forman bastidores perpendiculares a él en el último plano del 'jardín grande'. Las líneas de agua transversales interrumpen en Tívoli el trayecto a lo largo del eje forzando desviaciones y sugiriendo recorridos alternativos que la organización en malla facilita en buen número; frente a ello, en Bagnaia y Capraola el recorrido es uno solo y ligado al eje, aunque la interposición del casino provoca en esta última la posibilidad de rodearlo por los laterales.

En villa d'Este el predominio de los planos inclinados en los tramos intermedios reduce el aterrazamiento de éstos a la condición de sim-

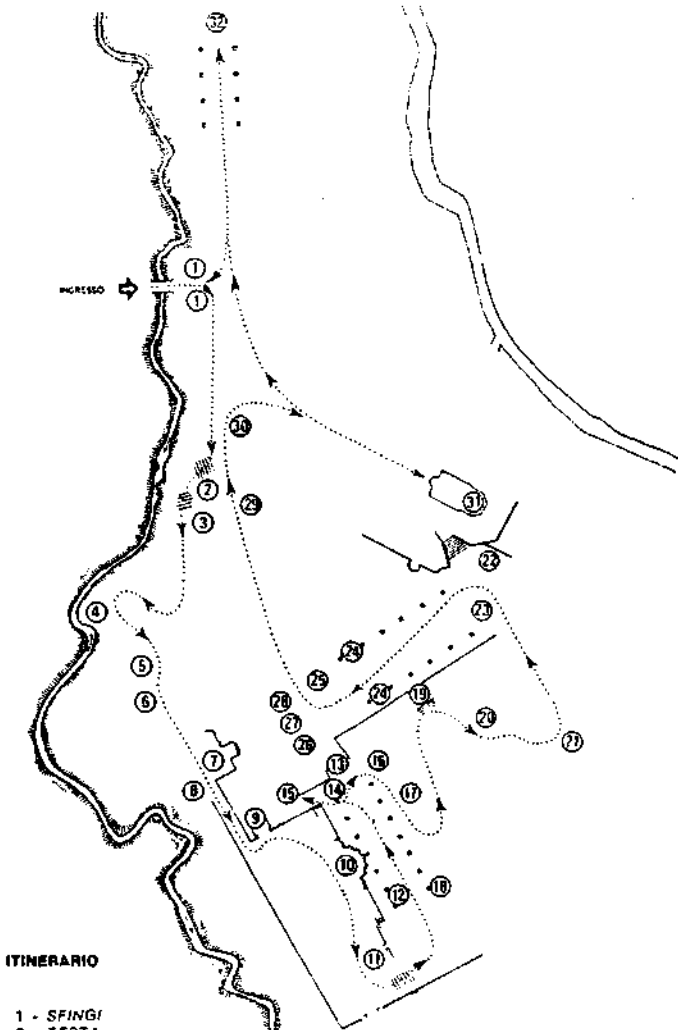
ples caminos transversales; en villa Lante, en cambio, los planos inclinados sirven solo como transición entre las terrazas intermedias y los niveles extremos, mientras en villa Farnesio no se sitúan sino en los extremos. Esa disparidad de tratamiento es resultado, en las dos últimas, del desarrollo de las terrazas intermedias -algo que no ocurría en el Belvedere- que se vinculan a la casa por sus usos y que aseguran aquí la eficacia perspectiva, sustituyendo, quizás, el efecto de los bastidores laterales ausentes; en la primera, en cambio, ha de lograrse esa efectividad mediante el reforzamiento de los caminos en su cruce con el eje principal, lo que hemos llamado aterrazamiento ficticio. La aparición, sin embargo, del casino en Caprarola relega la terraza superior a un segundo plano bloqueando la continuidad perspectiva. El casino se coloca aquí en el último de los desniveles y es único, mientras en Bagnaia se sitúa en el primero, junto al plano bajo, y se desdobra, y en Tívoli, en cambio, al final del jardín, como plano de fondo del mismo. En ésta la casa de villa es la culminación del recorrido, pero en las otras dos, al adelantarse aquélla hacia posiciones intermedias, los recorridos culminan en una exedra, como en el Belvedere, cerrada en la villa Lante y abierta en la Farnesio; en ambas ocasiones, sin embargo, puesto que la exedra no es visible desde los niveles inferiores, un volumen -el pabellón vegetal en una, el propio casino en otra- se antepone cerrando la perspectiva, mecanismo que da lugar a la terminación en dos tiempos del recorrido.

Pero en todo caso, se mantienen en las tres villas la ordenación axial del conjunto en la dirección de la pendiente, incluyendo la ubicación del edificio que marca la directriz de la misma; la organización en perspectiva ascendente del espacio de la ladera, por superposición de planos verticales en profundidad y en altura; la utilización de las piezas acuáticas señalando los ejes y reforzando el efecto perspectivo; el despliegue de los mecanismos de la perspectiva dinámica comprendiendo desplazamientos simétricos a los lados del eje y fenómenos de ocultación y reaparición sucesivas a lo largo de la trayectoria; el control geométrico sobre toda la extensión del jardín, y la fijación de unos bordes que explicitan su diferenciación de la naturaleza; la utilización arquitectónica

de la vegetación y del agua sujetándolas al orden compositivo, pero sirviéndose tanto del movimiento de ésta como, cuando resulta conveniente, del crecimiento natural de aquélla; en fin, la orgánica disposición del conjunto heredada del Belvedere, y su condición de edificio en conaecuencia, que si era apreciable ya en los ejemplos del siglo anterior, resulta incontestable en la obra de Bramante y en las de sus sucesores, y llega al punto de la misma evidencia en Caprarola.

4.4. La excepción de Bomarzo.

Precisamente esta condición de organismo arquitectónico es la que falta de todo punto en Bomarzo, el 'bosque' de Vicino Orsini -y es indicativo que su propietario le diera ese nombre y no el de jardín- contemporáneo de los anteriores y situado, como los dos últimos, en la región de Viterbo (82). Es posible, como ha señalado Bruschi, que entre palacio y 'sacro bosco', actualmente separados por una cañada, se extendiera un jardín de terrazas (83); en tal caso el bosque sería en realidad un 'selvático' o un parque adjunto a éste -aunque más propicio aquí a la estupefacción y a una suerte de melancólica reflexión que al ejercicio de la caza-, y la contraposición directa de ambos haría aún más evidente el contraste entre el 'desorden' del bosque natural y el 'decoro' del jardín geométricamente organizado. De cualquier modo, lo que hoy se presenta a nuestros ojos es un zigzagueante recorrido por el interior de un bosque en un terreno quebrado: pasado un arroyo, tras acceder al recinto entre dos esfinges (84), van apareciendo a los lados de la senda grupos escultóricos de enorme tamaño (el Orlando, la Tortuga gigante, la fuente inclinada de Pegaso) tallados, al parecer, en los bloques pétreos emergentes en el mismo lugar, que conducen hasta una explanada -frente a la cual se divisan el castillo y la aldea- en la que se ha construido un frente murario formando una exedra; delante de ella el suelo desciende en algunos escalones (85); al fondo se encuentra la caseta inclinada (86). Dando la vuelta a ésta se sube



ITINERARIO

- 1 - SPINGI
- 2 - TESTA
- 3 - « ORLANDO »
- 4 - TARTARUGA
- 5 - FONTANA DI PEGASO
- 6 - BASAMENTO
- 7 - SEDILI E FONTANA
- 8 - VASCA
- 9 - FONTANA CON NINFA
- 10 - NINFEA
- 11 - CASSETTA FENDENTE
- 12 - VASI
- 13 - NETTUNO
- 14 - DELFINO
- 15 - DONNA DORMIENTE
- 16 - DRAGO
- 17 - ELEFANTE
- 18 - ANFITRITE
- 19 - ORCO
- 20 - VASO MONUMENTALE
- 21 - SEDILE
- 22 - CERBERO
- 23 - SEDILE
- 24 - GHIANDE E PIGNÈ
- 25 - ORSO ARALDICO
- 26 - SIRENA
- 27 - LEONI
- 28 - SIRENA
- 29 - SEDILE
- 30 - TIMPANO ABBATTUTO
- 31 - TEMPIETTO
- 32 - MASCHERONE CON EMBLEMI ARALDICI

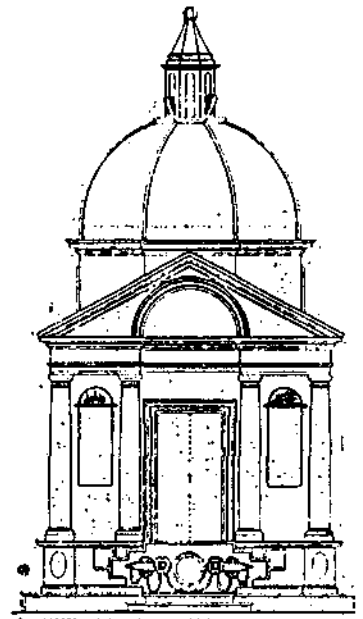
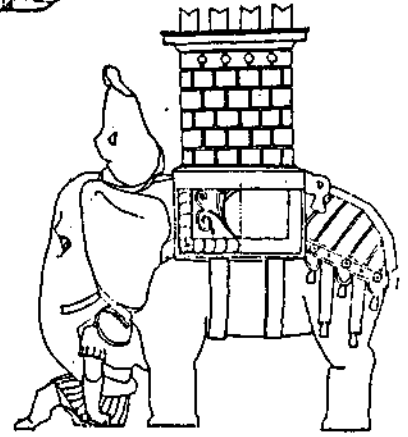
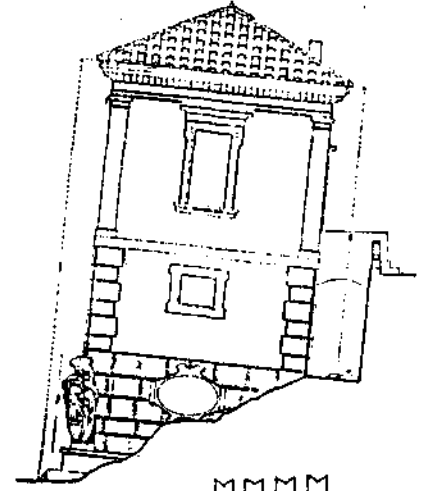


Fig. 299: Pianta e itinerario del 'sacro bosco' de Bomarzo (de Recupero).

Figs. 300 a 303: La caseta inclinada, el Elefante, el templete y el Ogro (en Tagliolini).

hasta un prado situado por encima de la exedra, donde, en paralelo con ella, hay dos filas de vasos con un Neptuno sedente al fondo; otras piezas (la Noche, en un rincón, el Dragón peleando con los perros, el Elefante de guerra, la Ceres o Proserpina, el Ogro con la estancia excavada tras la máscara, un vaso gigante, un asiento cubierto) aparecen diseminadas por el prado. En un plano ligeramente elevado respecto a éste, por detrás del Ogro, hay otra disposición de piñas y bellotas en líneas paralelas, aproximadamente en ángulo recto con la anterior, a la que acompañan nuevas figuras (otro asiento, un Oso heráldico, la Sirena bicaudal, otra alada, los Leones). Volviendo atrás, unos cuantos escalones guardados por un Cerbero, llevan hasta la cabecera del templete octogonal; hay que rodearlo para encontrar de frente su profundo pórtico toscano (87). Desde aquí el terreno desciende rápidamente; al fondo de un último sendero, una máscara demoníaca que soporta una esfera coronada por un castillo -emblema orsiniano- cierra el circuito.

Sin duda es éste un recorrido fascinador; pero no se trata aquí de sistematizar arquitectónicamente un recinto, sino de desvelar los significados implícitos en un paisaje dado, aceptando el bosque ya existente sin modificar la configuración del terreno ni la naturaleza de sus arboledas (88), aprovechando sus mismas emergencias pétreas para esculpir en ellas figuras gigantescas (89), y añadiendo aisladamente unas pocas piezas de arquitectura (la exedra, la caseta, el templete) y unas leves disposiciones perspectivas (las filas de vasos y frutos) que apenas ordenan con su presencia algunas partes del recinto, dando lugar así a una sucesión de episodios cargados de símbolos, enlazados por un sendero (90). Es ésta una conducta más cercana, sin duda, a la que era corriente en las partes selváticas de las villas -reuérdese el parque de villa Lante y la flexibilidad con que en él se van colocando los diferentes elementos- que a la de sus jardines; solo que en este caso ni siquiera se recurre a la unión mediante caminos rectos de los puntos predeterminados, porque lo intrincado del recorrido, adaptándose a las anfractuosidades del terreno, es un componente esencial del lugar natural que es preciso mantener. El trastocamiento de la escala en algunas piezas escultóricas, las referencias fantásti-

cas en otras, el voluntario primitivismo o el aceptado desafío a la gravedad en las arquitectónicas, introducen al espectador en un mundo más que anticlásico, preclásico, que la ausencia de un orden geométrico no hace sino corroborar. No se trata sólo de la negación de la ciudad que Portoguesi identifica como fundamento de la actitud de Vicino Orsini (91), sino de un voluntario alejamiento de las reglas de la arquitectura -sobre las cuales se fundan los jardines de la época- que saca abruptamente a la luz ciertas tendencias profundas, reprimidas en cuanto son difícilmente compatibles con el ideal clasicista imperante, pero que en contextos mucho más refinadamente elaborados -baste traer villa d'Este a la memoria- reaparecen localizadamente con alguna frecuencia (92).

NOTAS

1. Véase cap. 1 n. 108.
2. Villa d'Este fue edificada para el cardenal Ippolito d'Este (1509-72) hijo de Alfonso I de Ferrara y de Lucrecia Borgia, quien, tras trece años en la corte francesa como representante de su casa llegó a Roma en 1549. Fracasadas a la muerte de Pablo III sus aspiraciones al papado, es nombrado ese mismo año por Julio III gobernador de Tívoli. En 1550 se produce la primera estancia del cardenal en la ciudad, y da comienzo un proceso de adquisiciones o expropiaciones de terrenos, casas y huertos para procurar sitio a la villa, al tiempo que se empiezan las obras; pero es a partir de 1560, siendo más frecuente la presencia de Ippolito en Tívoli cuando éstas se llevan adelante con mayor vigor. Pirro Ligorio había trabajado para el cardenal de Ferrara en su residencia del Quirinal (véase cap. 6), así como en funciones de arqueólogo en los años 1550-54. Existen pruebas documentales de su intervención en algunas partes de la villa durante los años 1567-68, y aunque no hay ningún documento explícito al respecto, es comúnmente considerado autor del proyecto. Muerto Ippolito, los trabajos de la villa fueron continuados por su sucesor el cardenal Luigi d'Este (1572-86), y reemprendidos por Alessandro d'Este (1605-24) tras su paralización en el período en el que pasó a depender, por falta de herederos, del colegio cardenalicio, siguiendo bastante fielmente el plano original. Los estudios más completos sobre la villa d'Este son los de David R. Coffin: 'The Villa d'Este at Tivoli', Princeton University Press, Princeton, 1960; y C. Lamb: 'Die Villa d'Este in Tivoli. Ein Beitrag zur Geschichte der Gartenkunst', Prestel, Munich, 1966. Pueden también consultarse los párrafos dedicados a ella en Isa Belli Barsali y Maria Grazia Branchetti: 'Ville della campagna romana. Lazio 2' (1975), Rusconi, Milán, 1981, págs. 118 y ss.; P. Portoghesi: op. cit., págs. 228 y ss.; F. Borsi y G. Pampaloni: op. cit., págs. 427 y ss.; y A. Tagliolini: op. cit., págs. 142 y ss.; así como los artículos de Maria Luisa Madonna: 'Pirro Ligorio e Villa d'Este: La scena di Roma e il mistero della Sibilla', y de Marcello Fagiolo: 'Il significato dell'acqua e la dialettica del giardino. Pirro Ligorio e la 'filosofia' della villa cinquecentesca', ambos en G. Ragionieri (ed.): op. cit., págs. 173 a 196 y 197 a 210 respectivamente; esta misma contribución ha sido de nuevo publicada junto a la de Maria Luisa Madonna: 'Il Genius Loci di Villa d'Este. Miti e misteri nel sistema di Pirro Ligorio', en parte refundición de la suya anterior, en Marcello Fagiolo (ed.): 'Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo', Officina, Roma, 1979, págs. 176 a 189 y 190 a 226 respectivamente.
3. Tívoli, la antigua Tibur, había sido, como se dijo en el primer capítulo, uno de los lugares de retiro favorito de los romanos en la

época imperial, particularmente celebrado por su posición elevada, sus vistas panorámicas y el paisaje de la garganta del Aniene: el río, cayendo desde gran altura al pie del templo de Vesta o de la Sibila (que coronaba la acrópolis), discurre por el interior de cavernas, produciendo un fragor que impresiona el ánimo, antes de salir entre gargantas rocosas a la llanura. Escasos kilómetros al suroeste de la ciudad, próxima a la vía Tiburtina, se encuentra la villa Adriana (véase n. 29, cap. 1).

4. El grabado de Du Pèrac estaba dedicado a la reina de Francia, la italiana Catalina de Médicis, viuda entonces de Enrique II. Además de éste, se conservan otros testimonios gráficos contemporáneos de la villa: una vista general y otra parcial pintadas al fresco en el salón principal del palacio por Girolamo Muziano hacia 1565, destinadas a mostrar al visitante cual había de ser el estado final de los jardines. La del palacete Gambara en villa Lante hecha hacia 1574-75, y la pintura (hoy en la colección Acton) realizada a partir de la perspectiva de Du Pèrac, pero con alguna curiosa trasposición. Existen asimismo descripciones contemporáneas: la 'Descrittione di Tivoli, et del Giardino dell'Ilmo. Cardinal di Ferrara', redactada hacia 1571 aún en vida de Ippolito, y atribuida por Coffin (al parecer erróneamente) al mismo Pirro Ligorio, de la que se conservan dos manuscritos: uno en la Biblioteca Nacional de París, publicado por Coffin, y otro en la de Viena, publicado por Lamb, algunos de cuyos fragmentos son citados por M.L. Madonna en sus dos artículos mencionados, y por I. Belli Barsali y M.G. Branchetti; la de Giovanni Maria Zappi en 1576, fragmentos de la cual son citados por A. Tagliolini e I. Belli Barsali y M.G. Branchetti; y la de Montaigne, quien en su viaje a Italia visitó Tívoli el 3 de Abril de 1581 (Michel de Montaigne: 'Journal de voyage en Italie', Librairie Générale Française, París, 1974, págs. 304 y ss.).
5. Los dos restantes tampoco existen hoy; también han desaparecido galerías, pabellones y puertas, pero se ha mantenido el trazado de los cuadros -extendido actualmente a todo el plano bajo- circunscritos por setos y con árboles dispuestos libremente. La glorieta central había sido sustituida ya en 1684 -año en que se publican los grabados de Venturini- por la rotonda de cipreses.
6. Sobre esta plataforma se instaló posteriormente la fuente de los Cisnes.
7. Son las 'metas sudantes' que se encuentran hoy en algunos de los cuadros del plano bajo.
8. No hay testimonios de que esta partición de los estanques externos se llevara a efecto. Montaigne se refiere al conjunto de los estanques sin señalar diferencias entre unos y otros: 'Il y a des étangs ou des gardoirs, avec une marge de pierre tout autour, avec force piliers de pierre de taille hauts, au-dessus de cet accoudoir, éloig-

nés de quatre pas environ l'un de l'autre. A la tête de ces piliers sort de l'eau avec grand force, non pas contremont mais vers l'étang. Les bouches étant ainsi tournées vers le dedans et se regardant l'une l'autre, jettent l'eau et l'éparpillent dans cet étang avec telle violence que ces verges d'eau viennent à s'entrebattre et rencontrer en l'air, et produisent dans l'étang une pluie épaisse et continuelle. Le soleil tombant là-dessus engendre, et au fond de cet étang et en l'air, et tout autour de ce lieu, l'arc-du-ciel si naturel et si apparent qu'il n'y a rien à dire de celui que nous voyons au ciel. Je n'avais pas vu ailleurs cela" (M. de Montaigne: op. cit., págs. 306 y s.).

9. Según la 'Descrittione': "così chiamata per infiniti capi d'acqua, che l'escono con mirabile impeto" (cit. en M.L. Madonna: 'Il Genius Loci...' cit, pág. 206). Es evidente en este punto la contradicción entre el fresco de Muziano y el grabado de Du Pèrac, ocho años posterior.
10. Bernini construyó esta cascada, así como la fuente llamada del 'Vaso Grande' ('Bicchierone') hacia 1661, en tiempos del cardenal Rinaldo d'Este. La cascada rústica fue sustituida en el curso de la restauración emprendida en 1927 por una igual a la del fresco de Muziano.
11. Identificada como Madre natura o Madre Tierra, la Diana Efesia fue sustituida a principios del XVII por un templete cupulado, encontrándose hoy junto a un muro del plano inferior.
12. "La musique des orgues qui est une vraie musique et d'orgues naturelles, sonnait toujours toutefois une même chose, se fait par le moyen de l'eau qui tombe avec grande violence dans une cave ronde, voûtée, et agite l'air qui y est, et le contraint de gagner pour sortir les tuyaux des sorgues et lui fournir de vent. Une autre eau, poussant une roue à tout certaines dents, fait battre par certain ordre le clavier des orgues; on y oyt aussi le son de trompettes contrefait" (M. de Montaigne: op. cit., págs. 305 y s.). Según Zappi: "Esso organo fu fatto e disegnato da certo M. Claudio Venardo francese, il quale organo si trova dentro una grande nicchia, alta da sessanta palmi...; et in mezzo di questa nicchia si ritrova la dea della Natura alta quindici palmi, fatta con gran disegno...; ma sopra di essa si vede l'organo, dal quale, quando da alcuni si dà l'ordine per suonare, primeramente si sentono due trombe che suonano alquanto, et dopo seguita la consonantia al solito della musica, di tal sorte bene ordinata et con misura come quel di san Salvatore del Lauro in la città di Roma" (cit. en A. Tagliolini: op. cit., págs. 146 y s.). En general, los textos suelen referirse a la fuente del Diluvio y del Organo indistintamente, como una unidad, lo que desde el punto de vista perspectivo es del todo cierto.
13. Esta fuente no aparece en la vista parcial de Muziano. Se ve, en cambio, a la derecha de la posición que debiera ocupar aquella, una torre, resto aún existente de la muralla medieval de Tívoli. Asimismo

los estanques no se presentan rodeados por hermas, sino por simples pilares bajos. En su conjunto, la situación en que se representa la banda acuática es, curiosamente, mucho más parecida a la actual -y probablemente a la que fue de hecho construida- que la del grabado de Du Pèrac.

14. "Così detta perche rappresenta il Dragone che custodisce l'orto delle Esperidi" (según la 'Descrittione', cit. en I. Belli Barsali y M.G. Branchetti: op. cit., n. 32).
15. La fuente del Dragón es conocida como fuente de la Girándola o Girándula, debido a un mecanismo giratorio que lanzaba surtidores de agua al modo de las ruedas de cohetes.
16. "Ailleurs -dice Montaigne- on oyt le chant des oiseaux, qui sont des petites flûtes de bronze qu'ont voit aux régales, et rendent le son pareil à ces petits pots de terre pleins d'eau que les petits enfants soufflent par le bec, cela par artifice pareil aux orgues; et puis par autres ressorts on fait remuer un hibou, qui, se présentant sur le haut de la roche, fait soudain cesser cette harmonie, les oiseaux étant effrayés de sa présence, et puis leur fait encore place: cela se conduit ainsi alternativement tant qu'on veut. Ailleurs -continúa, volviendo quizá a referirse a la fuente del Organo-, il sort comme un bruit de coups de canon; ailleurs, un bruit plus dru et menu, comme des arquebusades; cela se fait par une chute d'eau soudaine dans des canaux; et l'air se travaillant en même temps d'en sortir, engendre ce bruit" (M. de Montaigne: op. cit., pág. 306). Las técnicas para conseguir efectos sonoros y de movimiento, mediante el desplazamiento de masas de aire producido por la irrupción de otras de agua en oquedades y conductos preparados al efecto, eran conocidas desde la antigüedad. Recuérdese la referencia de Alberti por una parte, y la descripción de Vitrubio por otra, de los órganos hidráulicos (n. 141, cap. 1).
17. "Rappresenta Roma nell'antico esser suo... Sette parti... rappresentano i Sette Colli di Roma de' quali... ha untempio sopra, il più celebre che dagli antichi vi fosse fabricato" (de la 'Descrittione' cit. en M.L. Madonna: 'Pirro Ligorio...' cit., págs. 175 y s.).
18. Según Maria Luisa Madonna la disposición del modelo de la ciudad, representada como vista desde el Trastévere, resulta de un compromiso entre su levantamiento planimétrico y una proyección ortogonal sobre una corona circular. Entre la puerta Flaminia a la izquierda y la Trigemina a la derecha se sitúan de norte a sur: el Quirinal con el mausoleo de Augusto, el Viminal, el Esquilino, el Campidoglio, el Palatino, el Celio con el Coliseo, y el Aventino con el Septizodium; edificios circulares y rectangulares se colocan alternadamente delante de ellos, mientras otros muchos aparecen por encima, más acá y más allá de la muralla serviana, cuyas puertas se colocan en los valles. La estatua de Roma queda ubicada en el centro de la escena, delante del Campidoglio, y a su vez, delante de ella está la isla Ti-

berina. En el grabado de Du Pèrac aparecen, además, delante de la ciudad dos columnas helicoidales y el teatro de Marcelo, a los costados de la estatua, así como el mausoleo de Adriano a este lado del río (M.L. Madonna: 'Pirro Ligorio...' cit., págs. 176 y s.).

19. Esta fuente, llamada en la actualidad del Ovalo, llevaba inicialmente el nombre de Tívoli, según la 'Descrittione', "perchè rappresenta il monte et i fiumi del Paese di Tivoli" (cit. en I. Belli Barsali y M.G. Branchetti: op. cit., pág. 124).
20. En la planta de Tívoli del siglo XVII está representado el conducto que, atravesando la ciudad, llevaba el agua del Aniene hasta la cabecera de la fuente del Ovalo, además de otros varios que la distribuían por distintos sectores de la población, volviendo al río aguas abajo.
21. Si en el ninfeo de la fuente del Dragón estaba el Hércules con clava, en las plataformas habrían de situarse sucesivamente en altura un Hércules con el niño Telefo y un Hércules anciano. Fue, no obstante, en el sitio de este último (esto es, en el frente de la segunda plataforma, en el rellano intermedio) donde Bernini ubicó la fuente del Vaso Grande (mencionada en n. 8), con el fin de reforzar el efecto del penacho de agua de la fuente del Dragón. Con esa misma intención, su discípulo Mattia de' Rossi propuso más tarde sustituir la fuente de la última plataforma por otra de surtidor más elevado, para la que realizó varios diseños sin que ninguno de ellos se llevara a efecto.
22. En la vista general pintada por Muziano la fachada aparece sin estos cuerpos avanzados; la crujía izquierda (aquella por la que se efectúa el acceso desde la plaza) forma con la frontal un ángulo cuyo encuentro queda hueco. Si se observa el edificio en planta, el completamiento de ese hueco hubiera significado una asimetría del palacio respecto al jardín. De ahí que inicialmente no se previeran las torres laterales, estado en que aparece el proyecto en el fresco de Muziano, y que cuando se decidió construirlas, hubiera de levantarse la derecha sobre otro cuerpo que sobresale del ángulo correspondiente de la U, estado en que aparece en el grabado de Du Pèrac. Estas obras debieron efectuarse ya tras la muerte del cardenal de Ferrara, pero según un plan aprobado por él, si bien las torres, como queda dicho, nunca sobrepasaron la línea de cornisa del cuerpo central. En la planta se observan además algunas deformaciones debidas a la necesidad de respetar el edificio del convento preexistente (en el que ya se habían llevado a cabo algunas reformas en tiempos del predecesor de Ippolito en el gobierno de Tivoli, el cardenal Bernardino López de Carvajal): el ángulo ligeramente agudo de la crujía izquierda, que da lugar a la divergencia entre el jardín secreto y la terraza alta, así como el mayor grosor de la misma respecto a las otras dos. La propia fachada central tampoco es exactamente perpendicular al eje del jardín, situación que se transmite a la terraza alta, y que habrá de ser resuelta en el tramo superior del plano inclinado.

23. Esta doble logia es una referencia explícita a la proyectada por Miguel Angel para el palacio Senatorio en el Campidoglio. Pero otro antecedente de la misma, aunque a menor escala, se encuentra en la logia de un solo piso y escaleras simétricas proyectada por Serlio (aunque al parecer no llevada a cabo) en la Grand Ferrare, la residencia de Ippolito d'Este en Fontainebleau, construida entre 1544-46 (véase S. Serlio: op. cit., vol. 2, libro VII, pág. 57).
24. A mediados del siglo XVIII, perteneciendo aún la villa a la familia d'Este, comienza su expoliación con la venta sucesiva de buen número de sus piezas escultóricas, que hoy se encuentran en diversos museos (Capitolino, Vaticano, Louvre), y el descuido de las labores de conservación. Tras algún intento de venta, la propiedad pasa por matrimonio a la casa de Habsburgo en 1797. Durante la segunda mitad del XIX fue alquilada al cardenal Gustavo de Hohenlohe, quién realizó algunas reparaciones. Confiscada en 1917 por el estado italiano, la villa fue objeto de una profunda restauración y abierta al público (véase I. Belli Barsali y M.G. Branchetti: op. cit., págs. 120 y 127)
25. El primer tema se localiza principalmente sobre el eje del jardín, comprendiendo la fuente del Dragón y las imágenes de Hércules bajo distintos aspectos dispuestas por encima de ella; el del Vicio y la Virtud ocupa el plano inclinado más alto, entre las grutas de Venus y Diana, enlazándose con el anterior mediante el entramado diagonal que une éstas con las estatuas hercúleas; la alegoría geográfica comprende, claro está, las fuentes de Tívoli, Roma y el Océano, así como el paseo de las Cien Fuentes. Todos ellos se retoman en el interior del palacio.
26. No obstante, una breve exposición del más declarado de los temas tratados, puede ser útil para entender cómo quedaban imbricados en la composición. Ya se ha señalado que las fuentes de Tívoli y Roma se encuentran en dirección a las ciudades respectivas: en la primera se figuran las colinas tiburtinas, el nacimiento de los ríos (simbolizados por las tres estatuas) y la cascada del Aniene; se dio cuenta en su momento del modo en que fue representada en la de Roma la capital del imperio; el tránsito de una ciudad a la otra viene simbolizado en el paseo de las Cien Fuentes, por lo cual el conjunto viene a ser una alegoría del retiro tiburtino y de las aspiraciones papales del cardenal de Ferrara. El propio recorrido de las aguas refuerza esta cadena de significados, puesto que aquellas que nacen en las fuentes de Tívoli, hallan su cauce en los ríos Albuneo, Erculaneo y Aniene, que (representados en los tres canales del paseo de las Cien Fuentes) recorren la campiña hasta confluir en el Tíber, esto es en Roma, para ser por fin vertidas al Océano (y así ocurre por conductos subterráneos que las llevan hasta la fuente de ese nombre). Pero en este punto se desdobra la línea de significación, adquiriendo al mismo tiempo un sentido más global; porque las aguas que nacen de la Madre Tierra (la fuente del Organo) caen en la del Diluvio y van a través de los estanques (como por un río) hasta la fuente del Océano.
- * La alegoría geográfica ha de leerse, pues, de este a oeste y de arri-

ba a abajo. Los otros dos temas principales se desenvuelven, en cambio, de abajo a arriba; pero este recorrido ascendente, privilegiado por el acceso desde el camino de Roma, tiende según parece a ocultar, quizás intencionadamente, otras cadenas de significación más reservadas que se desarrollan en sentido contrario. (Interpretaciones iconológicas de la villa se hallan en los libros citados de Coffin y Lamb, y más sucintamente en los de Belli Barsali y Portoghesi; deben verse, además, los artículos de M.L. Madonna y M. Fagiolo).

27. Las medidas en anchura corresponden a las fuentes del Organo y de Tívoli; la profundidad alcanza los 270 m. si se incluyen el fondo del palacio y el pasaje de acceso; a la diferencia de cotas señalada habría que añadir otros 12 m. -salvados por el basamento y la planta inferior del edificio- para llegar a la rasante de la plaza de San Francisco.
28. "L'arte degli uomini e la forza del cardinale di Ferrara hanno forzato e fracassato la natura di esso luogo del detto giardino, per li sassi tanto aspri, che si trovavano, prodotti ed arradicati dalla propria natura, di tal sorte, che facevano spaventare il mondo, quando si vedevano gli uomini con mazze di ferro a togli via per dar forma al giardino" (cit. en A. Tagliolini: op. cit., pág. 142).
29. El paseo que conduce al pie de la fuente del Dragón hasta la de los Pájaros, y el que en la base del muro de la terraza alta va desde la gruta de Venus a la de Diana, tienen a estos efectos mucha menor entidad.
30. No es difícil imaginar esta situación en la perspectiva a vista de pájaro de Du Pérac; pero para constatarla basta hacer algunas comprobaciones sobre la sección general dibujada por Lamb.
31. Hoy la visión del palacio desde los niveles inferiores está dificultada por el crecimiento desmesurado de los árboles.
32. Recuérdese, por ejemplo, la fuente de los Cuatro Ríos construida por el mismo Bernini en la plaza Navona en 1648-51.
33. Véase cap. 3.
34. Bagnaia era desde principios del siglo XIII lugar de retiro y residencia estival de los obispos de Viterbo, que solían alojarse en el palacio comunal. A finales del siglo XVI, siendo obispo el cardenal Rafael Riario, sobrino de Sixto IV, cercó un 'barco' o reserva de caza en las frondosas vertientes de los montes Lepini, próximos a la población, en el que su sobrino el cardenal Ottaviano Visconti Riario construiría, ya en el XVI, el mencionado casino. Pero habría de ser el cardenal Giovanni Francesco Gambara, antiguo secretario de Julio III, obispo de Viterbo desde 1566 y uno de los más ricos preladados de la curia, quien decidiera la construcción de la villa. No hay constancia documental definitiva de que el proyecto sea de la mano de

Vignola, aunque los especialistas concuerdan en ello por razones estilísticas y en virtud de la extensa labor realizada por el arquitecto en la región, en particular su intervención en la cercana Caprarola, donde desde 1559 se ocupaba de las obras del palacio Farnesio: existe una carta (descubierta por Coffin en el archivo de Parma) dirigida por el cardenal Farnese al cardenal Gambara que hace referencia a un encuentro de éste con Vignola y a un encargo que ha de hacerle, pero la naturaleza y el objeto del mismo quedan sin concretar. Por otra parte, la dirección de las obras de los jardines, que dieron comienzo en 1568, debieron confiarse a un tal Tommaso Ghinucci, nacido en Siena, especialista en hidráulica que también trabaja en villa d'Este. Las obras continuaron al menos durante diez años, hasta la visita del papa Gregorio XIII en 1578; la retirada por éste del subsidio de pobreza anual que recibía el cardenal y las críticas que el cardenal Carlo Borromeo, adalid del rigorismo contrarreformista, hiciera durante su visita a la villa en 1580, debieron ser las causas de su interrupción. Las labores se reanudarían a la muerte de Gambara en 1587, al pasar la villa al cardenal Alessandro Peretti Montalto —entonces de solo 17 años— sobrino de Sixto V, y debieron acabarse poco después. En 1598 Montalto recibió la visita del papa Clemente VIII Aldobrandini, quien, según dicen los cronistas, tomaría muy en cuenta lo visto en Bagnaia a la hora de construir su villa de Frascati. Tras pasar por las manos de los cardenales Ludovico Ludovisi durante el papado de su tío Gregorio XV, y Antonio Barberini durante el del suyo Urbano VIII, la villa fue concedida por Alejandro VII en 1654 al duque Ippolito Lante, cuyos descendientes la disfrutarían durante casi tres siglos, primero en alquiler y a partir de 1857 en propiedad, hasta que en 1953 fue adquirida por la Sociedad Villa Lante que la restauró, reparando las destrucciones de la última guerra. Desde 1971 es propiedad del estado italiano.

El pueblo de Bagnaia, cuatro kilómetros al este de Viterbo, era un núcleo medieval arracimado en el extremo de una elevación y defendido por una casa fuerte, delante de la cual, en el punto donde llega el camino de Viterbo, se formó una plaza aproximadamente rectangular, de la que partían hacia el sur tres calles ligeramente divergentes subiendo la pendiente en dirección a la villa. A lo largo de ellas y hasta la entrada misma de ésta se fueron estableciendo nuevos pobladores, de modo que la plaza suburbial se convirtió en la articulación entre las poblaciones medieval y moderna, y la villa, inicialmente separada de la primera, acabó integrándose gracias a la segunda en el conjunto. Sobre villa Lante véanse: Guglielmo de Angelis d'Ossat (ed.): 'La Villa Lante di Bagnaia', Milán, 1961; Francesco Negri-Arnoldi: 'Villa Lante in Bagnaia', Roma, 1963; Gian Franco Ruggieri: 'Villa Lante', Bonechi, Florencia, 1983; además de los párrafos correspondientes en F. Borsi y G. Pampaloni: op. cit., págs. 443 y ss. y A. Tagliolini: op. cit., págs. 161 y ss.

35. Eliminada en 1772; la arboleda aparece en el fresco que, representando la villa completa aun antes de su terminación, fue pintado en la logia del palacete Gambara, en la propia villa, junto a los de la villa d'Este en Tívoli y los palacios Farnesio en Capodimonte y Caprarola

la —además de dos vistas de la población de Bagnaia—, todos antes de 1587. Asimismo aparece la arboleda en la perspectiva grabada por T. Ligustri en 1596, pero no en la de Jacobo Lauro, incluida en su 'Antiqua Urbe Splendor', realizada en 1612 a partir de la anterior aunque con menor precisión en muchos detalles. A estos tres testimonios gráficos contemporáneos hay que añadir otras dos vistas notables de la villa: la dibujada en el siglo XVIII por Francesco Pannini, y la de Percier y Fontaine de principios del XIX. Se conservan también al menos dos descripciones literarias: la de la visita efectuada el 14 de Septiembre de 1578 por el papa Gregorio XIII en el curso de un viaje al inmediato santuario 'della Quercia', escrita con gran detalle por el cronista Fabio Arditio en su 'Viaggio di Gregorio Tredicesimo alla Madonna della Quercia' (J.A.F. Orbaan: 'Documenti sul Barocco in Roma', Roma, 1920, págs. 368 y ss.), transcrita por G. Ruggieri (op. cit., págs. 13 y ss.); y la mucho más sucinta de Montaigne, quien pasó por allí el 30 de Septiembre de 1581 en una excursión por Viterbo y sus alrededores (M. de Montaigne: op. cit., págs. 472 y s.) y en la que da cuenta de la presencia del hidráulico Ghinuci en las obras al decir: "Le même Messer Tomaso, de Sienne, qui a conduit l'ouvrage de Tivoli, ou le principal, conduit encore celui-ci qui n'est pas achevé" (pág. 473).

36. Así aparece en el fresco del palacete Gambará y en los grabados de Ligustri y Lauro; en la relación de Arditio se dice refiriéndose al mismo: "tra belle piantate di platani et altri arbori di più sorte..." (G. Ruggieri: op. cit., pág. 29). Sin embargo, actualmente el arbolado no existe y los cuadros se han convertido en parterres de boj y tejo; particularmente los cuadros laterales están unidos de dos en dos y contienen complicados diseños ondulantes de gusto francés, aunque se conservan en sus posiciones las pequeñas fuentes de taza. Tal modificación, sin duda la menos acorde de las realizadas con el espíritu de la villa, debió efectuarse, según algunos autores, hacia 1685, cuando Antonio Lante, hijo del duque Ippolito, casó con Luisa Angelica de la Tremoille, hermana de la princesa de los Ursinos; e incluso es puesta en relación con el viaje de Le Nostre a Italia, que tuvo lugar en 1679. Ha de observarse, sin embargo, que ni en la vista de Pannini ni en la planta de Percier y Fontaine, muy inexactas ambas por otros conceptos, aparecen todavía unidos tales cuadros, aunque sí modificados con diseños similares a los conservados actualmente en los restantes.
37. "On voit une pyramide fort élevée qui jette de l'eau en un grand nombre de manières différentes: celle-ci monte, celle-là descend. Autour de la pyramide sont quatre petits lacs, beaux, clairs, purs et remplis d'eau. Au milieu de chacun est une nacelle de pierre, montée par deux arquebusiers, lesquels tirent l'eau et la lancent contre la pyramide, et un trompette qui tire aussi de l'eau. On se promène autour de des lacs et de la pyramide par de très belles allées, où l'on trouve des appuis de pierre d'un fort beau travail" (M. de Montaigne: *ibíd.*). La descripción de Arditio, mucho menos detallada respecto a esta fuente (la única, en cambio, descrita por Montaigne) da cuenta de un arreglo efectuado con motivo de la visita de Gregorio

XIII: "E una bellissima peschiera, divisa in quattro parti, in ciascuna delle quali sorge un gran bollor d'acqua, ma nel mezzo un maggior di tutti, essendo hora per la venuta del Papa posti vicini a questo draghi -el emblema de los Boncompagni- rivolti la schiena l'uno contra l'altro, che in un tempo medesimo gettano per la bocca non solamente acque, ma fuoco ancora, con mille altri effetti della detta acqua, che raconter non si possono" (G. Ruggieri: *ibíd.*). La falta aquí de una referencia clara a un motivo tan destacado como la pirámide, quizá sea indicio de que no estuviera instalada aún en la fecha de la visita. Tampoco la fuente representada en el fresco del palacete Gambara se parece en nada a la descrita por Montaigne.

38. Es el grupo llamado por su color de los 'Cuatro Morenos' ('Quattro Mori'); la sustitución fue efectuada en tiempos del cardenal Montalto (†1623). Sin embargo, en el grabado de Ligustri y también en el de Lauro aparece en su lugar una fuente de tazas superpuestas con el emblema de los Montalto sobre la última, que debe responder a un proyecto inicial del cardenal o a un estadio intermedio entre aquélla y la fuente de la pirámide.
39. En el momento de la visita de Gregorio XIII estaba construido el palacete de la derecha y posiblemente comenzados los fundamentos del de la izquierda. A ello se refiere Arditio cuando dice: "Ne l'ultimo piano a pié del monte à un bellissimo et spatioso giardino, in un capo del quale è fabbricata una bella casotta alla rustica et nell'altro all'incontro se ne fa un'altra" (G. Ruggieri: *ibíd.*); mientras Montaigne solo implícitamente lo da a entender: "Le palais -en singular- est petit, mais joli et agréable" (M. de Montaigne: *ibíd.*). El episodio de la admonición del severo cardenal Borromeo, que probablemente coadyuvó a la interrupción de las obras del segundo edificio, es contado por Pietro Giussano en su 'Vita di San Carlo Borromeo' (1613): "Occorrendole passare per Bagnaia, nel territorio di Viterbo, fù incontrato, e accolto dal Cardinale Gambara, che si trovava in quel suo Palazzo, il quale lo condusse per le amenità di quei vaghissimi giardini, mostrandoli hor una cosa, hor un'altra, ma avendo egli contrarij pensieri, non gli rispose mai, e seguitando il Gambara a interrogarlo, gli rispose finalmente, così dicendo: "Monsignore havresti fatto meglio edificare un Monastero di Monache, con i denari, che havete gettati a fabricar questo luogo", all'hora il Gambara lo menò di lungo nelle stanze" (cit. en G. Ruggieri: *op. cit.*, pág. 32). El palacete de la izquierda, fechado en 1589, sería construido por el cardenal Montalto -y de ahí el distinto nombre con que se conoce a cada uno de ellos-, conservando exactamente el mismo aspecto exterior del primero, pero no su distribución interna.
40. De tales pórticos no quedan sino unos pedestales con vasos encima en el lugar de las columnas; permanecen en cambio los huecos de las grutas: la de Venus enfrente del palacete Gambara y la de Neptuno enfrente del Montalto, mientras los muros de contención se hallan tapizados por la vegetación.

41. De los que no quedan en la actualidad más que las columnas. En el grabado de Lauro aparecen con arcos, al contrario que en el fresco de la logia del palacete Gambara.
42. Arditio, sin embargo, describe otra fuente que debe ser la de la Sirena que aparece en Ligustri y en Lauro: "...si ritrova un altro gambaro grandissimo sopra il quale è una sirena a cavallo, che, ricevuta tutta l'acqua del detto canale, la vomita con molto impeto, così per la bocca, come per le branche, in un vaso da basso, sostenuto da un satiro et perchè la serena, che è sopra il gambaro, sta in atto di sonare una buccina, manda con quello strumento posto alla bocca spilli d'acqua altissimi al cielo, la quale va poi tutta in una gran conca ovata con un numero infinito di canelle intorno, che le mandano fuori" (G. Ruggieri: op. cit., pág. 22). Así pues, quizá deba atribuirse la fuente de los Gigantes a la actividad constructiva del cardenal Montalto.
43. Actualmente confinadas entre setos de mediana altura que rodean las arboledas laterales. Por otra parte, las hileras sueltas de árboles a los lados de la 'mesa del Cardenal' en el prado de la segunda terraza ya no existen.
44. En la primera de estas gradas es donde nace la Cadena de agua, la cual sale de las fauces de un cangrejo -el emblema de la familia Gambara- para ir cayendo escalonadamente entre volutas encajadas unas en otras, esculpidas en la piedra de tufa gris oscura ('peperino') propia de la región. El agua terminaba cayendo en la primitiva fuente de la Sirena por otro cangrejo ("un altro gambaro grandissimo...", véase n. 42) del que solo quedan las pinzas, entre las cuales sigue cayendo el agua a la taza más alta de la fuente de los Gigantes. La descripción de Arditio sugiere muy bien los efectos visuales de esta caída de agua: "...un gambaro, il quale la trasmette |l'acqua| giù per un canale di marmo (sic) lunghissimo, che per essere intagliato nel fondo hor alto hor basso, nel discender che fa l'acqua giù con molto impeto fra questi intoppi si rompe et alzandosi con molta spuma de lontano sembrano annella di una grossissima catena d'argento" (G. Ruggieri: ibíd.). Esta descripción, como las de la mesa de agua y la fuente de las Lucernas, confirma la construcción de estas piezas en la etapa del cardenal Gambara.
45. En la perspectiva de Ligustri se alcanza a ver la fuente en el interior del pabellón. Lauro la denomina 'fons coralli', lo que está en coincidencia con la relación de Arditio: "...ha un grosso tronco finto di corallo, serrato d'intorno e di sopra da una gran cupola alta, fatta di legno e gelosie, coperta di verdure, intorno alla quale sono sedili da riposarvisi. Dal tronco del corallo, oltre a un bollor grande, che gli sorge in cima, si spiccano otto altri grossi canelli d'acqua, che ogn'uno separatamente la getta nel suo vaso, che intorno intorno girano facendo un ottagono et poi da questi discende in altre tanti più bassi et finalmente ridottasi tutta in un vaso maggiore de gl'altri..." (G. Ruggieri: ibíd.). Algunos especialistas sostienen

que la fuente de los Delfines habría venido a sustituir a ésta de los Corales; pero atendiendo a la descripción más parece que se trata de la misma, sobre todo si se observa que el cáliz superior ha debido ser colocado recientemente, pues en fotografías antiguas el chorro sale directamente del fuste, tal como se sugiere en el texto (véase por ejemplo en Charles Latham: 'The Gardens of Italy', Londres, 1905, vol. II). En esta hipótesis, se trataría de la misma fuente, sobre la misma plataforma y con idénticos asientos, pero habiendo perdido su templete de enrejado, aunque el sentido del cierre se mantenga con los setos que la circundan.

46. Es interesante notar cómo Arditio, tan diligente a la hora de describir las otras fuentes, no acierta a hacerlo con ésta, precisamente la de menor carácter arquitectónico, a la que solo se refiere con las palabras: "*l'acqua che scaturisce nella sommità del detto monte*" (G. Ruggieri: *ibíd.*). Montaigne, por su parte no se refiere a ninguna de ellas, salvo, como ya se dijo, al cuadrado de la Pirámide, y ello a pesar de considerar la villa del cardenal Gambara por encima de las mejores en esta materia: "*...et surtout bien pourvu de fontaines. En ce domaine, il paraît, non seulement égal, mais surpasser même Pratolino et Tivoli. Il y a d'abord une fontaine d'eau vive, ce que n'a pas Tivoli, abondante (ce qui n'est pas à Pratolino); qui suffit à une infinité de desseins*". Y al final vuelve a decir: "*Au tant que je puis m'y connaître, cet endroit certainement l'emporte de beaucoup sur bien d'autres, par l'usage et l'emploi des eaux*" (M. de Montaigne: *op. cit.*, págs. 472 y 473 respectivamente).
47. Es Arditio quien da esas noticias: "*...il barco vicinissimo al castello, il quale, per essere voto d'animali, ritiene solo il nome di barco, essendo hora uno sopramodo bello et delizioso giardino con bellissimi viali, coperti da l'ombre di diverse sorti d'arbori, la maggior parte fruttiferi, oltr'a i boschetti, parte rusticamente prodotti dalla natura et parte piantati con industria et arte*" (G. Ruggieri: *ibíd.*).
48. Fue el cardenal Niccolò Ridolfi, sobrino de León X, quien construyó en 1532 el primer acueducto para traer el agua al parque desde el monte San Valentino, almacenándolo en esta alberca llamada por su tamaño '*il Conservone*'.
49. La nevera es un gran hueco de 10 m. de diámetro y otros tantos de profundidad sito cerca del casino, en el que los habitantes de Bagnaia se comprometieron en 1601 a almacenar nieve todos los años, para refrescar las bebidas durante el tiempo de calor, a lo que al parecer era aficionadísimo el cardenal Montalto, quien según Ciacconio (*cit.* en F. Borsi y G. Pampaloni: *op. cit.*, pág. 446), murió echado a perder "*por el exceso de manjares y las bebidas heladas*".
50. Por esa puerta del parque situada al lado derecho de los jardines y bastante por debajo de su nivel, es por la que se accede en la actualidad, encontrando de frente la fuente de Pegaso, y entrando a

aquéllos -una vez salvada la diferencia de nivel- por una puerta lateral junto al palacete Gambarà.

51. Tampoco la villa d'Este sigue la orientación tradicional, en este caso por ser el noroeste la única dirección en que podía desenvolverse el jardín tras el palacio del gobernador y con terrenos de pendiente favorable.
52. Este hecho es menos evidente ahora debido a la eliminación del arbolado (a cambio del cual se han cubierto con seto muy grueso los tres muros perimetrales), y a que la unión de los cuadros laterales de dos en dos refuerza la dirección del eje longitudinal.
53. El movimiento del agua resulta tan pregnante que las descripciones de villa Lante suelen seguir un recorrido descendente, sin tener en consideración que el del visitante forzosamente ha de efectuarse en sentido contrario. Este es el caso de la descripción de Fabio Arditi.
54. Recuérdese en la descripción que hace Plinio de su villa en Tuscis el triclinio pergolado al extremo del hipódromo (véase cap. 1).
55. Véase cap. 1 n. 174 y 176.
56. Christian Norberg-Schulz se ha referido a villa Lante como un ejemplo de la importancia del camino como unificador de diferentes zonas: "Ese eje es un camino, pero no para pasear a lo largo del mismo. Más bien es una cañada de un pequeño arroyo que sale de una gruta" (Christian Norberg-Schulz: 'Existencia, espacio y arquitectura', Blume, Barcelona, 1975, pág. 63).
57. Esta interpretación, avanzada por Norberg-Schulz en 'Existencia, espacio y arquitectura' (ibíd.), es desarrollada más ampliamente por el mismo autor en 'Arquitectura occidental', al presentar villa Lante como ejemplo del modo en que la arquitectura manierista establece una relación con el lugar basada en la consideración de los caracteres naturales de éste (Christian Norberg-Schulz: 'Arquitectura occidental' cit., págs. 143 y ss.).
58. Caprarola está tan sólo a unos 25 km. de Bagnaia, al lado contrario de los montes Cimini y muy cerca del lago Vico. Fue hacia 1515-20 cuando el primer cardenal Alessandro Farnese encargó a Antonio da Sangallo el Joven la construcción de una fortaleza en Caprarola; las obras no comenzarían hasta 1530, desarrollándose con gran lentitud al parecer bajo la dirección de Baldassare Peruzzi. Cuatro años después, al ser elegido papa el cardenal Farnese con el nombre de Pablo III, las obras quedaron suspendidas. En 1537 Pablo III unifica las posesiones familiares y funda el ducado de Castro a cuyo frente sitúa a Pierluigi Farnese. No será hasta 1556, siete años después de la muerte del papa, cuando su sobrino, el segundo cardenal Alessandro Farnese, tras fracasar en los intentos efectuados el verano anterior

de hacerse primero con villa Madama -entonces propiedad de Margarita de Austria, por quien recibiría tal nombre- y después con la villa de monseñor Archinto en Tívoli, decida construir el palacio de Caprarola. Este será, sin embargo, no tanto un retiro de la corte pontificia cuanto el centro de poder del ducado de Castro; de ahí su carácter de palacio, no de villa, de verdadera 'reggia' desde la que se dirigirán los intereses de la familia Farnese. Encargado el proyecto a Vignola, éste presenta sus planos en 1559. La construcción comenzará inmediatamente y el arquitecto se ocupará de ella hasta su muerte en 1573, dejándola casi acabada. En 1575, fecha que suele tomarse por la de terminación de las obras, el cardenal acuña una medalla en conmemoración de ello. Al año siguiente encarga un examen crítico del palacio a Bartolomeo Ammannati. Sobre Caprarola puede consultarse: Gérard Labrot: 'Le palais Farnèse de Caprarola. Essai de lecture', Klincksieck, París, 1970; así como el epígrafe correspondiente de F. Borsi y G. Pampaloni: op. cit., págs. 437 a 442; y el dedicado a Vignola en P. Portoghesi: op. cit., págs. 220 y ss., particularmente las págs. 223 a 226.

59. La división producida por la apertura de esta calle es tan tajante que, según cuenta Portoghesi, las dos partes de la población fueron rebautizadas con los nombres de Córcega y Cerdeña (P. Portoghesi: op. cit., pág. 223). Sobre la transformación urbana véase el cap. 2 de la primera parte del libro de G. Labrot: op. cit., págs. 19 y ss. Existen documentos que prueban la intervención directa de Vignola en los proyectos de dos casas, una iglesia y un hospital de la población.
60. Entre las dos primeras rampas curvas había en principio un estanque, pronto cegado, sin embargo, "per l'incomodo come per l'aere nocivo che apportava al palazzo", según citan F. Borsi y G. Pampaloni: op. cit., pág. 438.
61. G. Labrot: op. cit., pág. 20.
62. En cambio, los invitados del cardenal Farnese que llegaban en carruaje ingresaban por la puerta inferior, que se encuentra al fondo de la explanada, al basamento, donde están los cuartos de servicio; mientras el coche daba una vuelta completa por el pasadizo circular para volver a tomar la salida, los personajes subían por la 'Scala Regia' -que se presentaba como un pozo de luz terminado en la espléndida cúpula- a los pisos superiores, saliendo directamente a los pórticos que rodean el patio central para acceder desde ellos a los apartamentos (véase G. Labrot: op. cit., pág. 12).
63. El palacio y los dos jardines están representados en uno de los frescos del palacete Gambara en villa Lante, ya mencionados (n. 35). Habiendo sido realizada probablemente con posterioridad a la terminación de las obras del palacio de Caprarola, la pintura debe corresponder al estado real de los jardines en aquellos años. Un levantamiento muy preciso es el de Vasi, pero al utilizarlo es necesario

tener en cuenta que fue realizado en 1746.

64. Compárese, por ejemplo, con el jardín reservado de villa d'Este, situado a un costado del cuerpo de fábrica.
65. En el fresco del palacete Gambara cada sector está dividido en nueve cuadros por dos caminos en cada dirección, mientras en la planta de Vasi la división es en solo cuatro cuadros, tal como se mantiene en la actualidad. En el primero aparecen todavía solo dos fuentes en el centro de los dos sectores derechos del jardín de invierno y ninguna en el de verano, mientras en la segunda se sitúa una en cada uno de los sectores. Los cuadros aparecen en Vasi tendidos con un único motivo ornamental basado en el lirio farnesiano, que no se encuentra en la pintura contemporánea y que, dado su diseño, probablemente no se realizara antes del mismo siglo XVIII.
66. La del jardín de verano es llamada por Vasi 'fuente de los Sátiros', y la del de invierno 'fuente de los Tártaros'. Probablemente a esta última se refiera Montaigne -quien estuvo en Caprarola el mismo día que en Bagnaia- en las pocas palabras que dedica a estos jardines: "Au dehors, il est aussi beaucoup de belles choses dignes d'être vues et entre autres, une grotte qui, répandant de l'eau dans un petit lac, représente avec art à la vue et à l'ouïe la chute d'une pluie naturelle". Añadiendo para terminar: "Le lieu est stérile et sauvage, et l'on est obligé de tirer l'eau de ses fontaines à une distance de huit milles, jusques à Viterbe" (M. de Montaigne: op. cit., pág. 475). En efecto, el agua hubo de traerse por un acueducto desde el monte Soriano.
67. Estas galerías, que ahora ya no existen, aparecen en el fresco del palacete Gambara y también en la planta de Vasi, en la que se aprecia el corte de los soportes verticales. En la leyenda de la misma se mencionan, en el segundo tramo, sorpresas de agua: "Artificiosi acquedotti per bagnare i meno cauti Spettatori".
68. La fuente del Pastor. Ningún rastro de ella se percibe en la pintura del palacete Gambara. En Vasi, esta fuente va acompañada de un balcón adelantado hacia el torreón del palacio, formando una verdadera charnela entre los dos jardines.
69. Esta terraza, que existe en la actualidad, aparece ya en Vasi, pero no en el fresco Gambara.
70. Este origen le atribuyen F. Borsi y G. Pampaloni: op. cit., pág. 442.
71. La terminación de la villa quizá pueda situarse alrededor de 1586, fecha consignada en los frescos de la logia posterior del casino, pero que no está confirmada por ninguna otra evidencia documental. De ser así, no parece probable que Vignola (muerto trece años antes) tuviera intervención alguna en la construcción, ni siquiera en el proyecto de la villa, aunque ésta se habría realizado en vida del car-

denal Farnese (†1589). La villa no aparece en el fresco del palacete Gambara, pero la evidente influencia que en algunos aspectos presenta de la villa Lante sugiere, no obstante, que debió realizarse en los años inmediatamente posteriores a ella; esto abona la hipótesis de la autoría de Giacomo del Duca, a la que parece inclinarse Labrot, quien subraya que en 1588 Del Duca abandona Roma para trasladarse a Sicilia, por lo que, en último término, la villa debería haberse acabado para esa fecha (véase su cronología: op. cit., págs. 142 y s.). Otros autores se inclinan, sin embargo, por la de Girolamo Rainaldi, retrasando la construcción de la villa (o de su mayor parte) hasta 1620, en tiempos del cardenal Odoardo Farnese (†1626), sobrino de Alessandro; y aún algún otro, como Tagliolini, atribuye ciertas partes a Del Duca y otras a Rainaldi, sin aportar justificación documental. Por otro lado, nada se dice de ella en el diario de viaje de Montaigne, lo que aporta una prueba suplementaria de que la construcción fue posterior a 1581; pero en el documento gráfico más antiguo publicado que es el levantamiento de Vasi, fechado en 1746 como ya se ha dicho, se atribuye el edificio a Vignola. Sobre la villa de Caprarola, véase el cap. 3 de la primera parte de G. Labrot: op. cit., págs. 31 y ss.; así como el parágrafo que le dedica A. Tagliolini: op. cit. págs. 156 y ss.

72. Estas fuentes están formadas por cuatro unicornios alrededor de un pedestal que sostiene un vaso estrecho. Los cuadros se representan en la planta de Vasi —como los de los jardines del palacio— con diseños basados en el lirio farnesiano, posiblemente realizados también en el siglo XVIII. Lirio y unicornio son dos emblemas heráldicos de los Farnese que se repiten en diversas partes del jardín. Los diseños de los cuadros se han perdido en la actualidad, manteniéndose en cambio unos setos considerablemente gruesos y quizá un poco altos, puesto que casi ocultan las fuentes.
73. Hermas que sostienen canastas en la cabeza.
74. No tanto en la actualidad, porque en la delantera de la terraza se han perdido algunas partes de la cortina de cipreses; en cambio en la planta de Vasi esta cortina arbolada comienza en la trasera de la explanada de ingreso y se prolonga, bordeando los muros ciegos de la rampa y la plataforma intermedia, hasta los costados de la terraza. No obstante, allí parecen dibujarse más bien abetos que cipreses.
75. Del cual recibe el nombre; también se llama fuente del Lirio a la de la plazoleta de entrada, que lo forma con el agua.
76. Ahora estas terracillas están cubiertas por prados.
77. Parece ser que el cardenal Farnese transplantó en 1584 cuatrocientos abetos procedentes de Camaldoli (A. Tagliolini: op. cit., pág. 158).
78. Vasi anota en la leyenda, refiriéndose a esta exedra terminal: "Eco

che ribomba artificiosamente verso la Palazzina"

79. 'Giardino grande', 'casa del barco' (del parque), o simplemente 'casino' son los nombres con que suele designarse a la villa de Caprarola para diferenciarla del palacio, habitualmente llamado, con harta impropiedad, villa Farnesio.
80. La pérdida actual de los macizos de flores (n. 76) pone aún más de relieve lo dicho.
81. El camino de Viterbo pasa más adelante muy cerca de la villa. Sin embargo, tampoco en ese lugar se abre una puerta a él, sino mucho más adelante, donde termina el recinto del parque, a donde un sendero recto lleva desde la salida de la villa.
82. La aldea de Bomarzo está situada unos 20 km. al este de Viterbo, saliendo por el camino de Bagnaia. La población se agrupa alrededor del castillo, que durante el siglo XVI sufriría algunas reformas por parte de Giancorrado Orsini, padre de Vicino y, sobre todo de éste mismo, que le darían aires de palacio. Vicino (1523-85?), bautizado con el nombre de Pier Francesco, vástago de uno de los clanes familiares más poderosos de la ciudad de Roma desde el medievo, se relacionaba con gentes como Francesco Sansovino, Annibale Caro, el poeta Giuseppe Betussi (que le dedicaría su 'Raverta' en 1543) y Bernardo Tasso (quien le hace aparecer en su 'Amadís', Venecia, 1560), era amigo de los cardenales Gambara, Madruzzo (poseedor también de una villa en Soriano, en la misma región) y Farnese, y pariente de este último por su matrimonio con Giulia Farnese, celebrado en 1544. Entre 1546 y 1556 participaría en diversas expediciones de guerra a Alemania, Francia y Nápoles, junto a las tropas pontificias, ora a favor, ora en contra del emperador Carlos, cayendo prisionero de éste y permaneciendo en prisiones flamencas durante más de dos años (julio de 1553-febrero de 1556). Sería, sin embargo, en 1552 (según la fecha escrita bajo su nombre en un cipo) cuando comenzaría, frente al costado libre del palacio, en un terreno situado hacia el norte, la instalación de lo que él llamaba su 'boschetto'; las obras quedarían interrumpidas en 1553 y se reanudarían en 1557, momento a partir del cual se retiró a su feudo, ocupándole casi hasta los años de su muerte. Es al propio Vicino, según acuerdan todos los autores, a quien hay que atribuir la invención de la obra, aunque se haya especulado -sin que existan documentos que lo prueben- con los nombres de Vignola, Ammannati, los hermanos Zuccari, Ligorio, Del Duca y Raffaello da Montelupo como colaboradores suyos, los cuales, en todo caso, no pasarían de ser meros ejecutores de sus deseos.
83. Bruschi ha creído identificar en esa zona intermedia algunos rastros de calles paralelas y ortogonales entre sí. Véase Arnaldo Bruschi: 'Nuovi dati documentari sulle opere orsiniane di Bomarzo', 'Quaderni dell'Istituto di Storia della Architettura', serie X, nº 55-60, Roma, 1963, págs. 13 a 58; así como: 'Il problema storico di Bomarzo', 'Paladio', nº 13, Roma, 1963, págs. 85 a 114. Además de ello pueden con-

- sultarse el fascículo dedicado a Bomarzo por los 'Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura' nº 7-9, Roma, 1955, con contribuciones de Benevolo, Portoghesi, Fasolo, Zander y el mismo Bruschi; M. Calvesi: 'Il sacro bosco di Bomarzo', en 'Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi', Roma, 1956; J. Theurillat: 'Les mystères de Bomarzo et des jardins symboliques de la Renaissance', Ginebra, 1973; Mario Praz: 'Il giardino dei sensi', en 'Studi sul manierismo e il barocco', Milán, 1975; Jacopo Recupero: 'Il sacro bosco di Bomarzo', Bonechi, Florencia, 1977; también los apartados correspondientes de los textos de A. Tagliolini: op. cit., págs. 166 y ss.; y F. Borsi y G. Pampaloni: op. cit., págs. 449 y ss.
84. El recinto debía estar en su tiempo ceñido por una cerca; la entrada posiblemente se encontrara algo más adelantada, sobre el arroyo; el recorrido actualmente establecido es una hipótesis cuya coincidencia con el originalmente previsto no es segura.
 85. En medio de los escalones hay un óvalo en pendiente que quizá correspondiera a una fuente. No se conoce con exactitud el papel que pudiera haber jugado el agua en el complejo de Bomarzo; pero recientemente ha sido descubierto un sistema de cañerías.
 86. Se ha insistido por razones estilísticas en la atribución a Vignola de este pequeño edificio, dedicado, según una inscripción en latín, al cardenal Madruzzo. Su inclinación, como en alguna medida la de la fuente de Pegaso, se debe al parecer a un cedimiento del terreno, que preocupó grandemente a su propietario, hasta el punto de solicitar del cardenal Farnese la ayuda de Vignola, entonces en Caprarola, para evitar su derrumbamiento. No obstante, no parece que su inclinación esté en absoluto en desacuerdo con los ideales expresados en el 'sacro bosco', como su mantenimiento en tal estado da a entender.
 87. El templete está dedicado a la memoria de su mujer, Giulia Farnese, muerta hacia 1557-58.
 88. Las arboledas debían ser entonces más espesas y formadas por especies de la región, que han sido sustituidas por cipreses de Arizona, abetos y tuyas, falseando el efecto de la vegetación sobre el conjunto.
 89. Que fueron pintadas en vivos colores en 1575, rastros de algunos de los cuales todavía se observan.
 90. Borsi ha apuntado entre las posibles claves simbólicas la referencia a los mitos etruscos de la región, el ideal cortesano de los poemas caballerescos (el propio 'Amadís' de Tasso parece ser una de las referencias literarias más precisas), el clasicismo esotérico de la 'Hypnerotomachia Polyphili', la presencia de las fuerzas de la naturaleza en las fábulas nórdicas y la antigua concepción del bosque sagrado. No obstante no parece haberse conseguido aún una interpretación comprensiva de los símbolos de Bomarzo. Por otra parte, salta a la vista la relación entre estas elaboraciones y el mundo de vastos intereses

y conocimientos eruditos de Pirro Ligorio.

91. Véase el epígrafe dedicado a Bomarzo en P. Portoghesi: op. cit., págs 238 y s.
92. "Sol per sfogare il core", reza una inscripción que parece querer excusar su apartamiento de las convenciones. Algunas de esas tendencias pasarán, sin embargo, a ser dominantes en otros momentos históricos; piénsese en el pintoresquismo por una parte, y en el surrealismo por otra. Al respecto véase Juan Carlos Arnuncio: 'La actitud surrealista en la arquitectura. Entre lo grotesco y lo metafísico', Universidad de Valladolid, Valladolid, 1985, en particular las págs. 112 y ss.

CAP. 5: CRISIS Y REESTRUCTURACION ESPACIAL

Un modo diferente de estructurar el jardín en ladera se fue gestando a lo largo del siglo en ciertas villas florentinas, en abierta competencia con el modelo romano. Proclamado Cosme de Médicis en 1537 duque de Toscana, la política de ocupación de enclaves territoriales alrededor de Florencia, iniciada por su familia en el siglo anterior (1), no hizo más que intensificarse. Cosme I y sus sucesores construyeron en sus propiedades campesinas buen número de villas, representadas en las pinturas de Utens. Dos de ellas, Castello y Pratolino (2), no menos elaboradas que las más relevantes de la campiña romana, adquirieron especial significación en la época al proponerse como alternativas a éstas. En su composición se rompía la continuidad visual del jardín, se ponían en cuestión los instrumentos de aterrazamiento y articulación que aseguraban su unidad espacial, y se llegaba a comprometer el control geométrico sobre el recinto y el equilibrio entre arquitectura y naturaleza -entre elementos pétreos y elementos vegetales y acuáticos- que era característico de aquéllas. La crisis así abierta solo sería superada en el siglo siguiente, cuando retomando la concepción del jardín como un organismo arquitectónico unitario basado en el escalonamiento de la ladera, se diera paso, sin embargo, a un trazado más sintético pero no menos comprensivo, a una relación más dinámica entre espacios y masas, a una tendencia a la expansión globalizadora y a un nuevo equilibrio con la naturaleza.

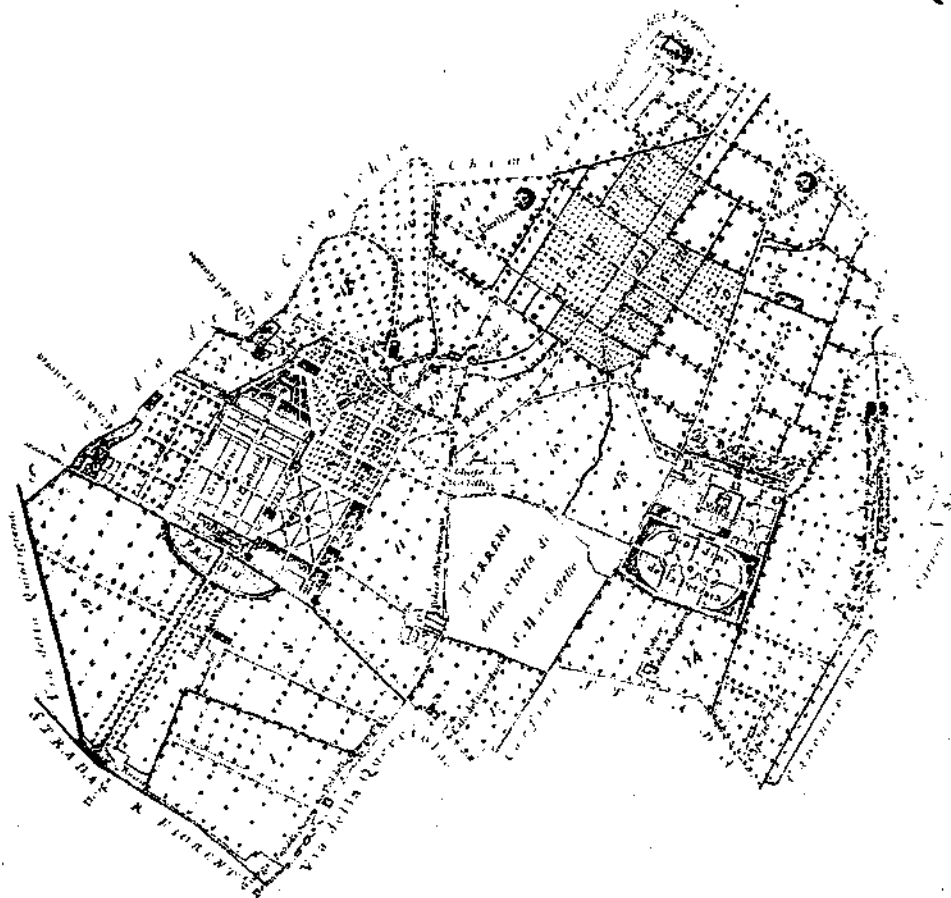
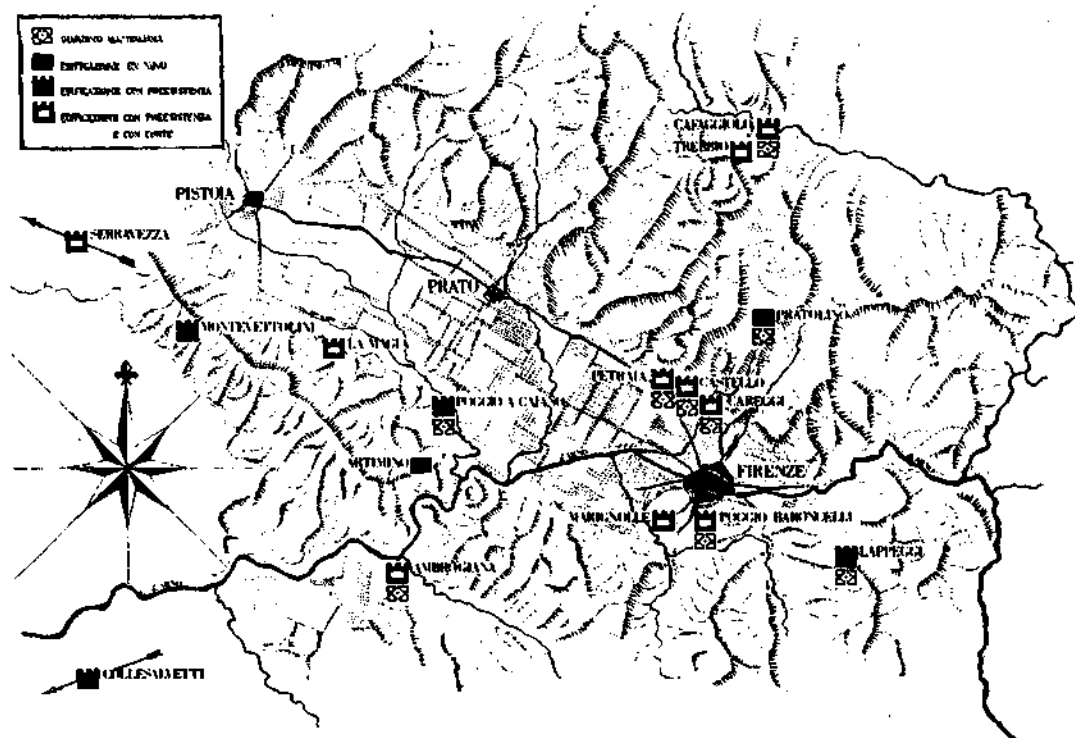


Fig. 304: El sistema territorial de las villas mediceas en torno a Florencia (en Fagiolo).

Fig. 305: La propiedad de Castello y la adyacente de la Petraia en un plano de la segunda mitad del siglo XVIII (en Borsai).

5.1. La crisis del espacio perspectivo.

En Castello los trabajos comenzarían pocos meses después del acceso de Cosme al poder. Según el proyecto puesto a punto al año siguiente por Tribolo, al que responde en general el luneto de Utens (3), un gran vial arbolado con morales y con cadenas de agua a los lados, habría de subir desde el Arno hasta un estanque rectangular situado delante del edificio y cruzado por un puente (4). El cuerpo de fábrica inicial debió ser bastante más pequeño del que se ve en el luneto, centrado respecto al jardín principal, y con un jardín reservado a un costado y anejos de servicio al otro; el vial debía llegar a la puerta abierta en el recinto entre la casa y estos últimos. Pero a finales de siglo Buontalenti amplió aquella hacia levante centrándola con el paseo y ocupando los anejos, resultando un bloque ligeramente asimétrico al exterior pero marcadamente desplazado respecto al eje del jardín. Esta falta de correapondencia entre edificio y jardín debió tener resultados funestos para el equilibrio general de la composición (5); hasta tal punto que obligó a Utens, tan minuciosamente objetivo por lo general, a prescindir en esto de los datos de la realidad para presentar una solución más pregnante: un bloque simétrico con las proporciones generales y el aspecto de casa de campo cuatrocentista -paños lisos, ventanas enmarcadas con 'pietraserena', portal almohadillado y aleros- del edificio real, con jardines secretos a ambos lados, y cuyo eje coincide con el del vial y con el de los recintos posteriores (6).

Detrás de la casa se escalonan en la vertiente del monte Morello las partes sucesivas del jardín. Al pie de la misma había un prado alargado para el que se preveían pórticos en los extremos que no llegaron a construirse (7). El suelo, con un ligero declive a contrapendiente, se elevaba a continuación en unos cuantos escalones corridos, formando un plano inclinado con calles rectas en dos direcciones -ligeramente convergentes las ascendentes (8)-, que ocupaba todo este recinto. En él se presentaba, en primer lugar, una plataforma elevada, en medio de la cual la fuente de Hércules y Anteo lanzaba un chorro que alcanzaba, como consigna Montaigne,

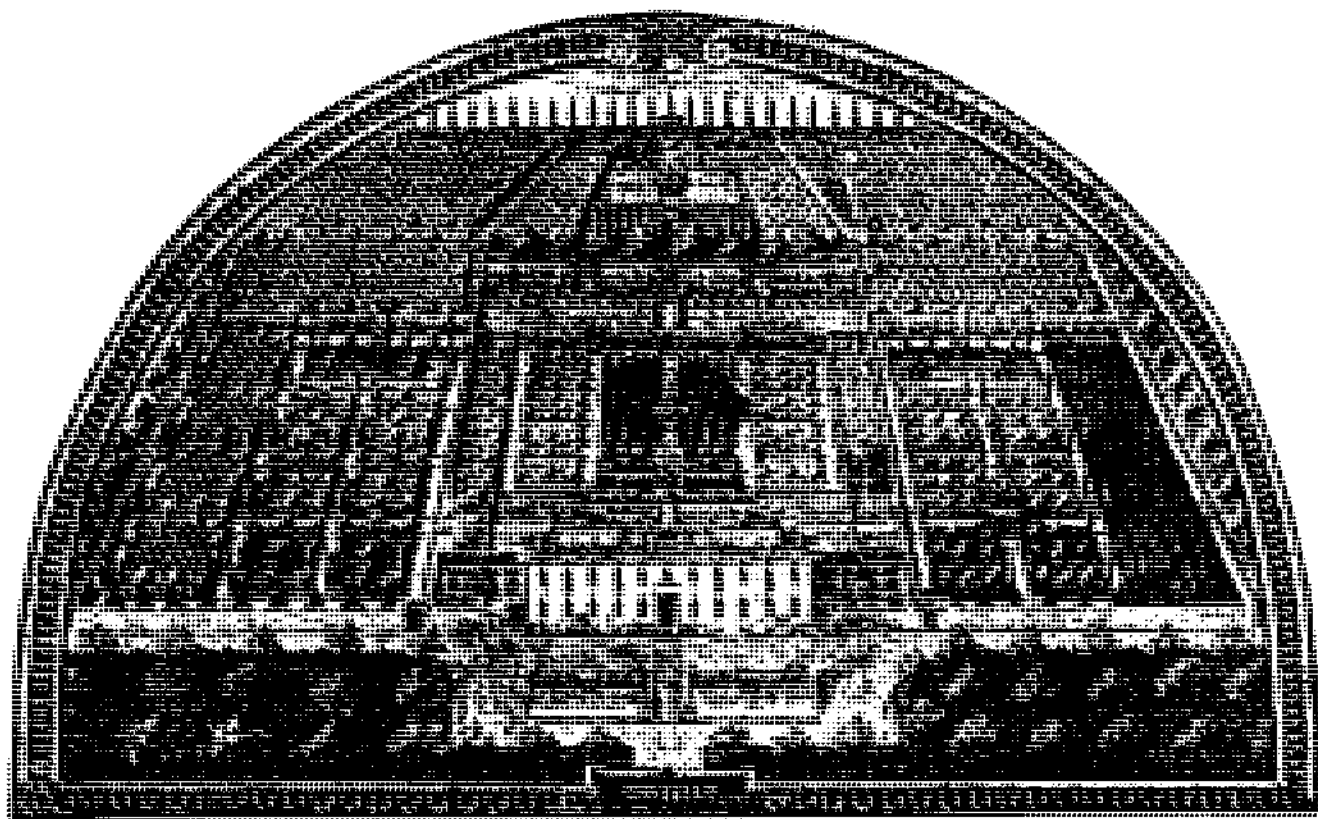


Fig. 306: La villa de Castello en el luneto de Utens.

Fig. 307: El prado delante de la villa tras la eliminación del estanque en tiempos de Pedro Leopoldo; obsérvese la asimetría del edificio (grabado de Zocchi).

las treinta y siete brazas de altura (9). A ejes con ella estaba la fuente de Venus Anadiomene (que se identificaba con Florencia y con la Primavera) (10), cubierta por una capa de agua y rodeada con un laberinto circular cercado por un espeso anillo de cipreses y laureles, ocupando el centro del plano. Alrededor se disponían cuadros bordeados por setos y árboles de porte bajo (11). En los muros laterales -tras los cuales había unos recintos estrechos ocupados por arboledas- se ahuecaban en correspondencia con las calles hornacinas con estatuas alusivas a las virtudes y a las artes liberales. Otras similares aparecían en el muro de fondo, con el Verano y la Primavera en las extremas, y en las otras mayores, al final de las calles intermedias, las representaciones de los ríos Mugnone (que baña Fiésole) y Arno. En el centro, un portal daba acceso al recinto siguiente: otro prado de suelo horizontal con vasijas de limoneros, en cuyos extremos también quiso Tribolo hacer pórticos (12).

Al fondo se produce un fuerte desnivel en el que se excavó, en el eje señalado por las fuentes, la gruta de los animales. Esta es una sala rectangular abovedada, con tres ábsides en los que, por encima de unas grandes pilas de mármol apoyadas en el suelo, aparecen grupos piramidales de animales esculpidos sobre fondos de peñascos (13). Alrededor las paredes están totalmente cubiertas por esa acumulación de piedras filamentosas a las que los contemporáneos se referían con el nombre de 'tártaros', y Alberti con los de espuma de travertino o pómez viva (14); el techo se reviste con conchas marinas y mosaicos, formando un diseño geométrico con máscaras en los huecos, sobre fondos de distintos colores. También el suelo está cubierto por dibujos hechos con cantos rodados; entre ellos surgían por sorpresa infinidad de surtidores, así como de los propios animales, según explica admirado Montaigne: "hay también una bella gruta donde se ven toda clase de animales representados al natural, arrojando unos por el pico, otros por el ala, otros por la pazuña o la oreja o la nariz el agua de estas fuentes" (15).

El frente exterior, enmarcado en la actualidad por una pareja de columnas, estaba también forrado por una acumulación rocosa que mimetizaba

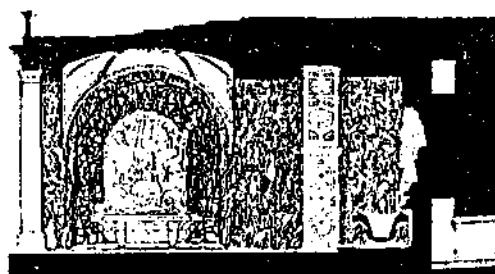
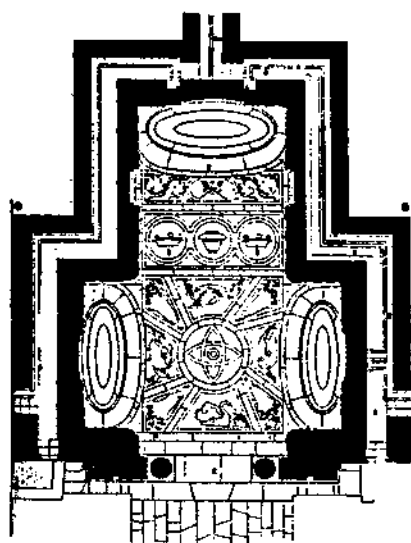
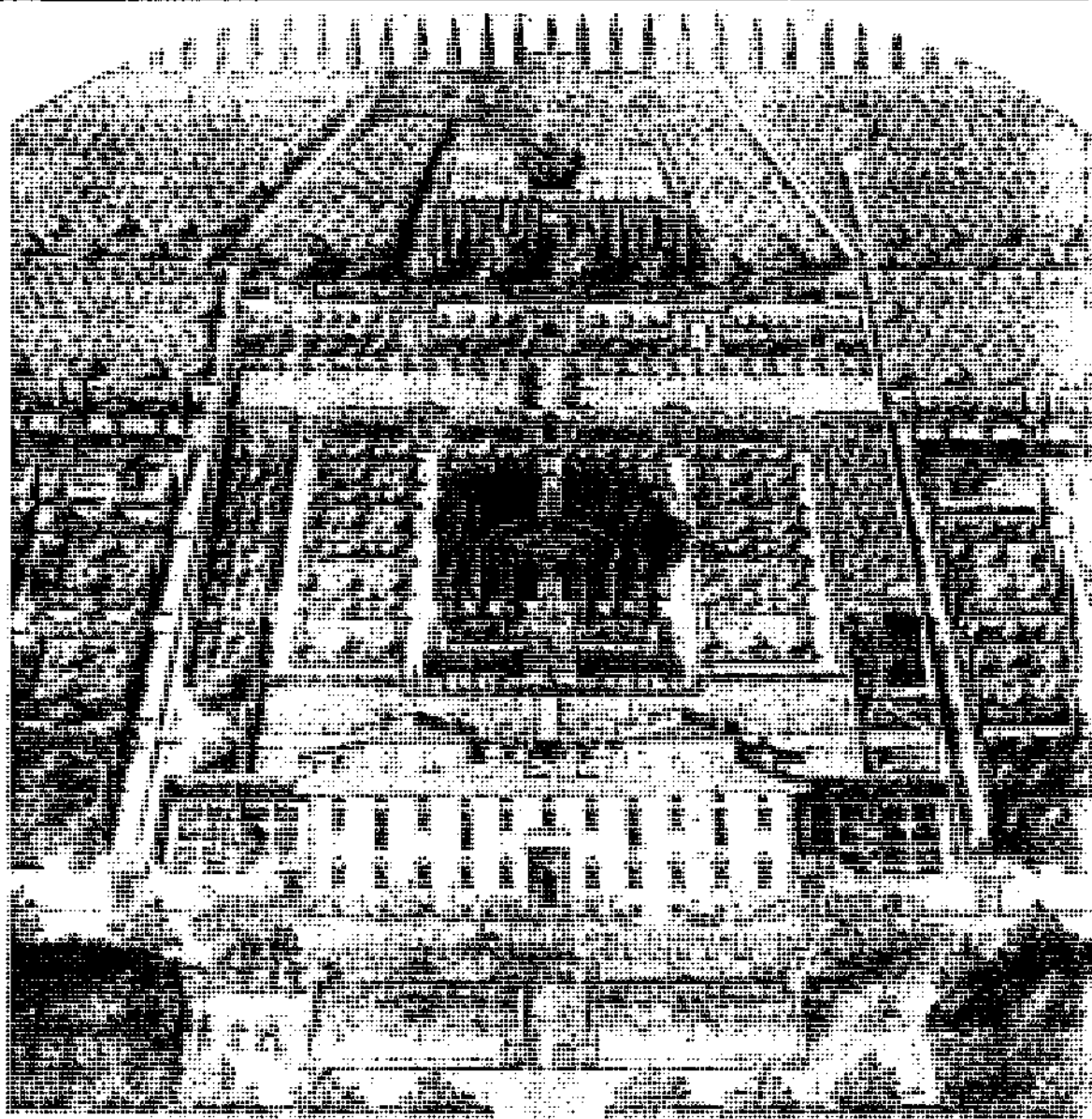
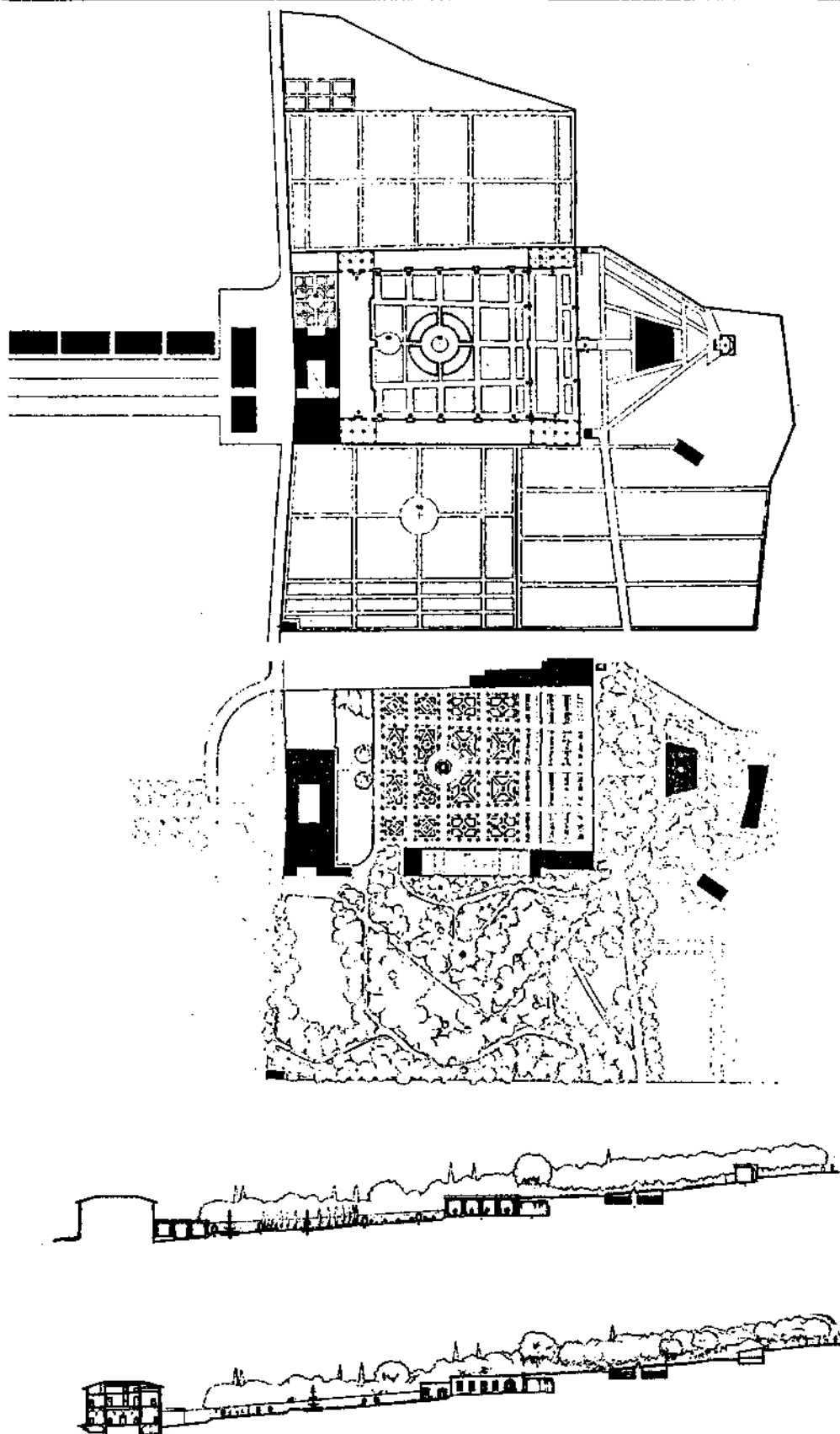


Fig. 308: Villa en Castello: el recinto principal de los jardines en el luneto de Utens.
 Figs. 309 a 311: La gruta de los Animales: planta y secciones longitudinal y transversal (en Fagiolo).

el aspecto natural de una gruta, al igual que los dos grandes nichos laterales dispuestos en el muro, destinados a albergar las figuras de los montes Asinaio (o Senario, donde nace el Mugnone) y Falterona (donde nace el Arno) (16). Por encima del muro se alcanzaba a ver desde abajo una hilera de árboles de copa globosa, dispuesta en el borde de la terraza superior. Para llegar a ésta no había ninguna escalera a la vista; era preciso ingresar por las puertas abiertas en los extremos para alcanzar unas ocultas en el desnivel (17). Tras los bosquecillos de cipreses que flanqueaban en este último recinto un corto paseo axial, se encontraba un estanque donde estaba almacenada el agua que surtía a las fuentes inferiores; en el centro había una isleta formada por rocas y vegetación, entre las que surgía el gigante Apenino (o Enero) (18). El estanque era trapezoidal, y a sus lados sendas arboledas de abetos, laureles y acebos cubrían unos paseos convergentes que ascendían hacia el fondo. En el punto de encuentro de éstos, al final del jardín, había de instalarse una logia desde la que se descubriría toda la llanura desde Florencia a Pistoia, que como las otras, y tal como registra Utens, nunca se construyó (19). En cambio, la ladera del monte Morello continúa más allá de la hilera de cipreses con que el pintor flamenco perfila la línea de horizonte. Otros jardines y arboledas aparecen en el luneto, particularmente los dos grandes situados simétricamente a los lados del recinto de Venus, y conectados a éste por puertas que dan al primer prado; divididos en cuadros, con estanques, y un pabellón vegetal de gran tamaño en el oriental, debieron ser instalados por Buontalenti en los últimos años del siglo.

En Castello, como en casos anteriores, un vial recto conduce hasta la villa, terminando en la puerta que da acceso al recinto. Prescindiendo del hecho de que no coincida con el eje del jardín -no visible desde fuera por la interposición del edificio-, el camino no sirve aquí para poner en relación la villa con pueblo alguno; como en la mayor parte de los ejemplos florentinos, la villa se remite, de una parte, a la ciudad de los Médicis -incluso visualmente-, y de otra, al propio territorio toscano. El vial debía conectar la villa con las vías de comunicación provenientes de Florencia -el Arno, como en la villa Rucellai en Quaracchi (20), y los



Figs. 312 y 314: Planta y sección de la villa en Castello según la descripción de Vasari.
Figs. 313 y 315: Planta y sección de la villa en Castello en su estado actual (en Fagiolo).

caminos que cruzan la llanura hacia el oeste por su margen derecha-, y ponerla en relación al mismo tiempo con el paisaje de Toscana. Por eso no es una calle urbana, sino un paseo de jardín que cruza el campo entre árboles, acompañado por el rumor del agua que se desliza hacia el río. La casa por su parte se sitúa de frente al camino y delante del jardín, es decir, a media altura de la ladera y enfrentada a su declive, pero con un jardín que se desarrolla a sus espaldas, y por tanto a contrapendiente de ella.

Una sola vez se aterriza la ladera en los jardines; algunas gradas producen pequeñas diferencias de cota entre los sectores del plano inferior, pero solo al separar éste de las arboledas del selvático se presenta un desnivel que precise un muro de contención. El aterrazamiento del terreno se sustituye en parte por la combinación a lo largo de un eje de planos inclinados -que salvan la pendiente- y espacios compartimentados. Aparecen los primeros tanto en el jardín de Venus, en el nivel inferior, como en el recinto del Apenino, en el superior; en ambos las circulaciones se resuelven con calles rectas, llanas y en cuesta, porque el declive, aunque notable, no lo es tanto como para obligar al empleo de rampas escalonadas. Sin embargo, el encuentro de estos planos inclinados se produce por medio de otro horizontal, separado del más alto por el muro de contención, pero también del más bajo por otro exento. Este plano horizontal es un prado -el de la gruta-, como un prado, aunque éste en pendiente, resuelve el encuentro de la casa con el jardín inferior. Se configura de este modo una sucesión de casa, jardín y selvático, alternados con praderas transversales, en la que solo la primera resultaría en último término fuera de eje.

El prado junto a la casa -usado para banquetes y fiestas al aire libre- establece la distancia precisa entre ella y el jardín para que éste no quede en sombra. El jardín de Venus, a continuación, se distribuye según el esquema convencional de la malla ortogonal, como si de un plano horizontal se tratara (21). Como más tarde en los planos inferiores de villa d'Este y villa Lante, la parte central está ocupada en éste por el

tema principal; pero en vez de la disposición concéntrica y, además, graduada en altura de la última -estanque, isla y fuente-, se disponen aquí alrededor de la fuente central, el laberinto -esto es una superficie baja, pero difícilmente accesible (22)- y la corona de árboles, tan alta como la propia fuente, si bien cortada al menos en la dirección longitudinal. Esta corona de árboles aísla la glorieta central, obstruye la visión desde abajo de las zonas medias de los frentes posteriores, pero encuadra sobre el eje el perfil de la fuente. En ese mismo eje, ocupando los dos cuadros delanteros de la trama con una plataforma horizontal que la diferencia también del plano inclinado del jardín, e igualmente encuadrada por pantallas vegetales laterales, se halla otra fuente -la de Hércules y Anteo- de dimensiones similares; ambas son de tazas superpuestas y alcanzan gran altura. Este tipo de fuentes no será nada usual en las villas próximas a Roma, en las que, en cambio, las adosadas a los muros de contención adquirirán una importancia equivalente. La altura de aquéllas, su alineación, así como su repetición en el mismo recinto -innecesaria desde un punto de vista compositivo- indican que se trata de conseguir con fuentes exentas un efecto perspectivo en el eje de la villa semejante al logrado en otras posteriores con la acumulación en altura de fuentes adosadas y ninfeos ahuecados en los muros: recuérdese en las partes altas de villa d'Este su escalonamiento sobre el eje en el estrecho marco determinado por las masas arbóreas. Quizá un razonamiento similar pueda arrojar luz sobre el sentido del muro que separa este jardín del prado de los limoneros: la reiteración de muros con disposiciones similares -éste y el que sostiene las tierras del plano alto, ambos presentando cinco huecos jerárquicamente colocados a distancias iguales- más el estrecho recinto intermedio, tenderían a reproducir la sucesión espacial -aunque no el efecto perspectivo- obtenidos en casos como el del Belvedere mediante el escalonamiento de la transición entre los niveles extremos. Por último, el plano del Apenino se estructura sobre un esquema en principio parecido al del jardín de cuadros: en el centro la estatua del gigante en su isla, rodeado por el estanque, y éste a su vez por las arboledas; pero la apertura de éstas en el eje y el énfasis sobre el mismo derivado de la utilización de cipreses en los bloques delanteros, vuelven a darle el sentido de una

disposición perspectiva, a la que la convergencia de las calles laterales -aun si viene sugerida por el límite oblicuo de la propiedad-, reforzando la defomación del estanque, y la logia prevista al fondo que las recoge, convierten en una adecuada terminación de la villa.

Esta organización perspectiva necesita, para ser percibida, de un punto de vista elevado. Desde la parte inferior del jardín se verían sobre el eje las dos fuentes sucesivas en el corte producido en la corona de árboles; ésta ocultaría casi en su totalidad el muro de fondo; la puerta central abierta en el mismo apenas se distinguiría tras las anchas tazas inferiores de las fuentes; el segundo muro quedaría oculto por el primero, así como las arboledas superiores -salvo las copas redondeadas de la hileras de borde- y desde luego las piezas situadas sobre la directriz. Así, la visión perspectiva quedaría bloqueada en el primer recinto. En cambio desde el piso alto de la casa, desde la ventana que coincide con el eje (23), se obtendría una visión bastante más amplia; de momento la inclinación del suelo en el jardín de Venus facilitaría una percepción más exacta de su distribución. Pero además el ojo estaría a la altura de las estatuas que coronan las fuentes y de la puerta del muro de fondo, sobre la misma línea, en la que se recortarían las figuras de aquéllas. Detrás de ésta o confundido con ella, aparecería el vano de la gruta de los animales; sin embargo, la percepción del espacio intermedio sería casi nula, oculto como queda por el primer muro, cuyo borde superior vendría a confundirse con el del muro de contención. En el selvático, en cambio, coincidiendo en su inclinación el rayo visual y el plano de suelo, la vista se deslizaría por el eje hasta el Apenino y la logia del fondo -de haber existido- por encima de él, enmarcados ambos por los oscuros bloques de cipreses.

Desde ningún punto de la villa se obtiene una visión más completa del conjunto. En el prado de los limoneros solo se vería el propio espacio cerrado por los cuatro costados más los árboles en el borde de la terraza superior; desde el pretil de ésta, además de contemplar la disposición perspectiva de sus arboledas y las piezas a lo largo de la directriz, se dominaría desde arriba el recinto de los limoneros, pero no el jardín de

cuadros oculto tras el muro frontero; desde la logia, por último, no se alcanzarían a ver ninguno de éstos dos, ni siquiera la parte inferior de la casa (24). Tampoco la perspectiva dinámica es posible, puesto que no hay continuidad visual en el recorrido por los sucesivos espacios dispuestos en la ladera; un muro oculta el segundo recinto, y su puerta apenas se adivina tras la voluminosa vegetación que ocupa el centro del primero; ni desde éste ni desde aquél puede verse nada de la terraza superior salvo su borde arbolado -que actúa en cierta manera, también, como un muro-. y las escaleras que suben a ella permanecen ocultas en el mismo desnivel.

Por una parte, pues, el jardín de Castello recoge distribuciones planimétricas, sucesiones espaciales y dispositivos perspectivos que anticipan en no pocos aspectos los de las villas de la campiña romana, organizándose -según el modelo bramantesco- en una composición unitaria a lo largo de un eje, al que se sujetan incluso los jardines exteriores realizados posteriormente. Pero la composición axial y la sucesión ascendente de espacios no se traducen paradójicamente en unidad espacial y continuidad perspectiva. Muy al contrario, en el eje perspectivo se acumulan obstáculos que bloquean la visión, restringiéndola a los límites de cada recinto, mientras los espacios sucesivos no se articulan con elementos de transición, sino que se separan con bastidores murarios, resolviéndose en ámbitos autónomos. La renuncia parcial al escalonamiento de la ladera, vinculada en principio a la posición de la casa en el borde inferior del jardín, se revela, de este modo, cargada de sentido, porque sin poner en peligro la unidad compositiva, controlada por la malla geométrica de calles y muros, consiente el fraccionamiento del espacio y la diversificación de la experiencia visual, que solo precisamente desde la casa puede reducirse -y no completamente- a la unidad. La casa entre el camino y el jardín, la resistencia a los desarrollos escalonados continuos, las terrazas y estancias cerradas y aisladas entre sí, son características que pueden derivarse de la tradición local, propias de las primeras villas florentinas, pero aún vigentes en villas menores construidas en este siglo y en el siguiente, como la Capponi y la Gamberaia (25). No obstante, es más bien a la villa Giulia y, sobre todo, a la Imperiale -con su bloque prin-

cial al pie de la ladera, su desarrollo axial, sus restricciones perspectivas y su ocultación de las conexiones (26)- a las que esta contradictoria condición de organismo compositivamente unitario y espacialmente fragmentado remite.

Pratolino está 6 millas al norte de Florencia, fuera del ámbito delimitado por las colinas que rodean la ciudad y su llanura (27). Se asienta sobre un terreno "incómodo, estéril y montuoso", tal como anotó Montaigne (28), ocupando una franja de unos 700 m. de longitud por algo más de un tercio de anchura media, en fuerte declive hacia el sur y con una diferencia total de cotas de unos 90 m. De acuerdo con el proyecto preparado en 1569 por Bernardo Buontalenti (29), la casa se situaba aproximadamente a mitad de la pendiente, y a ella se accedía por una calle abierta a su altura en el lado occidental del perímetro, que llegaba hasta una explanada al norte de la misma (30). El palacete era un volumen compuesto, con planta en forma de T, que presentaba a septentrión su cara plana, apoyado en un basamento cerrado que, al modo de Poggio a Caiano, formaba alrededor de la casa una terraza continua (31). Un muro a este y oeste del edificio dividía el parque en dos recintos, de los cuales solo el meridional está representado en el luneto de Utens (32).

Hacia el norte se extiende a contrapendiente el llamado 'parque viejo'. Delante de la explanada de entrada a la casa -a los lados de la cual dos torrecillas marcaban las horas y los vientos-, el prado del Apenino ocupaba el sector de pendiente más moderada de la ladera. Era una superficie rectangular con trece edículos metálicos a cada lado que alojaban estatuas de mármol, alternados con obeliscos y enlazados entre sí por guirnaldas de hiedra. El prado estaba dominado por la colosal figura sedente del hombre-montaña, quien aprieta con su mano izquierda el cuerpo del dragón que se halla a sus pies, haciéndole arrojar por la boca el agua que cae a un estanque semicircular. El Apenino es hueco, y en su interior hay algunas estancias a las que se entra por atrás: una gruta hexagonal, otra por

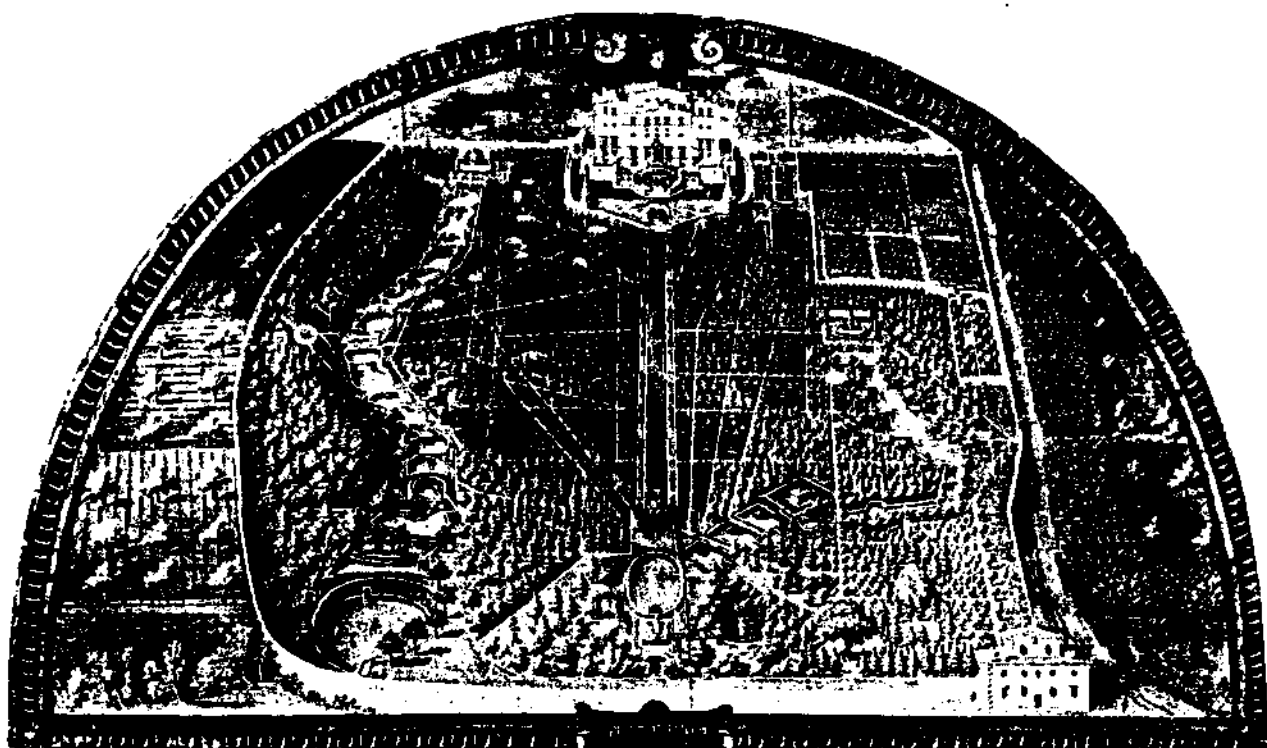
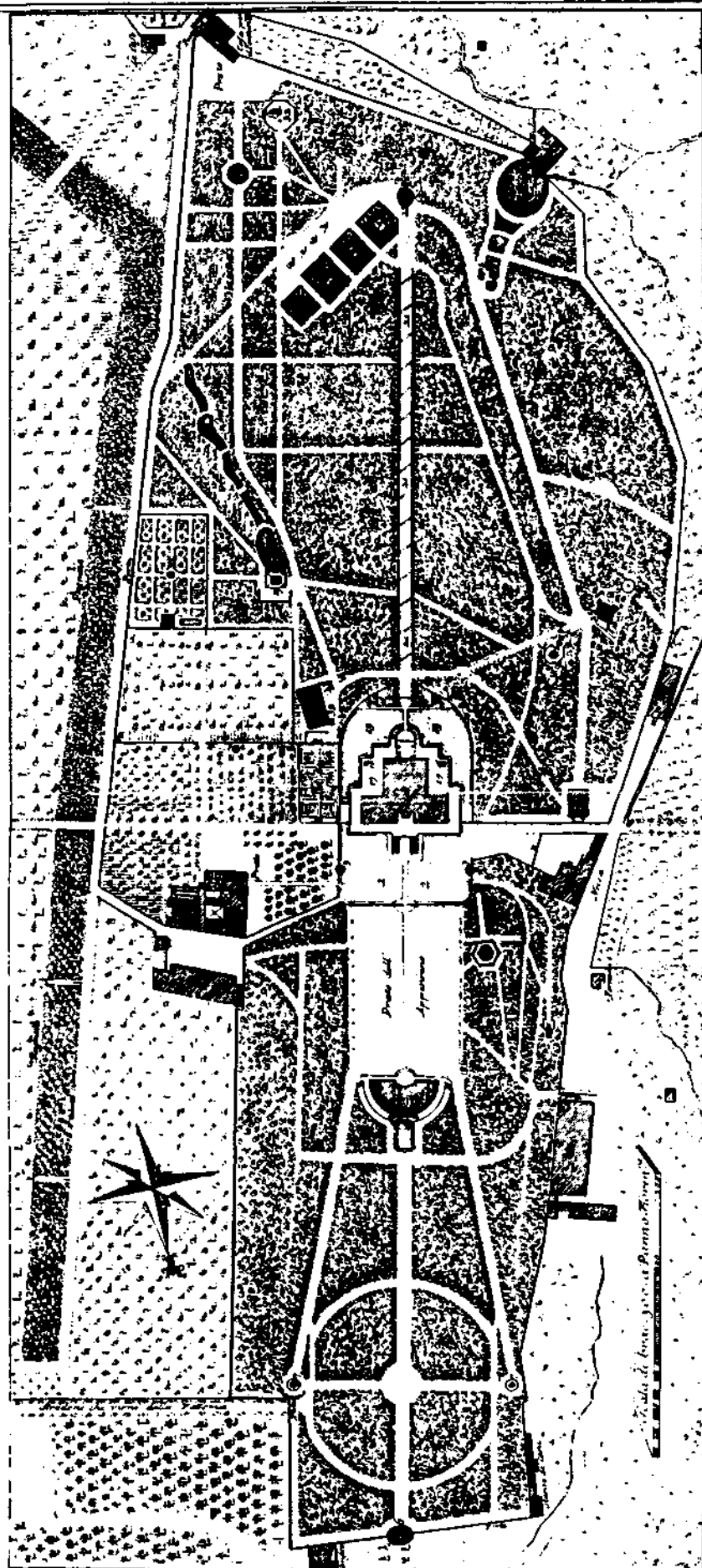


Fig. 316: La villa de Pratolino en el luneto de Utens.

Fig. 317: Pratolino en el montuoso paisaje de las estribaciones de los Apeninos (en Fagiolo).

PIANTA DEI DUE BARCHI, VIALI, FONTANE E FABBRICHE DELLA REAL VILLA DI PRATOLINO.



- Al Palazzo di S. A. R.*
 1. Prato d'Armiato al Palazzo
 2. Torrette dove sono due muretti
 che una indica l'ora, e l'altra
 i venti
 3. Giardini o gruppo di viali, palati
 e fontane della villa a corda
 4. Giardini per il guardiarobe, e altri
 giardini comuni. Tivoli. Dipendenze
 5. Giardini comuni. Tivoli. Dipendenze
 6. Fontane di Tivoli
- Al Palazzo di S. A. R.*
 7. Due grandi spugne
 8. Gran Vaso, ove è la macchina
 per la spugna, e dove sono
 i giardini, e fontane, e
 muretti, e viali, e fontane
 9. Capella Reale
 10. Ponte di Tivoli, e dove
 sono i giardini, e fontane
 11. Fontane di Tivoli
 12. Ponte di Tivoli
 13. Ponte di Tivoli
 14. Ponte di Tivoli
 15. Ponte di Tivoli
 16. Ponte di Tivoli
- Al Palazzo di S. A. R.*
 17. Palazzo di Tivoli, e dove
 sono i giardini, e fontane
 18. Palazzo di Tivoli, e dove
 sono i giardini, e fontane
 19. Palazzo di Tivoli, e dove
 sono i giardini, e fontane
 20. Palazzo di Tivoli, e dove
 sono i giardini, e fontane
 21. Palazzo di Tivoli, e dove
 sono i giardini, e fontane
 22. Palazzo di Tivoli, e dove
 sono i giardini, e fontane
 23. Palazzo di Tivoli, e dove
 sono i giardini, e fontane
 24. Palazzo di Tivoli, e dove
 sono i giardini, e fontane
 25. Palazzo di Tivoli, e dove
 sono i giardini, e fontane
 26. Palazzo di Tivoli, e dove
 sono i giardini, e fontane
 27. Palazzo di Tivoli, e dove
 sono i giardini, e fontane
 28. Palazzo di Tivoli, e dove
 sono i giardini, e fontane
 29. Palazzo di Tivoli, e dove
 sono i giardini, e fontane
 30. Palazzo di Tivoli, e dove
 sono i giardini, e fontane
 31. Palazzo di Tivoli, e dove
 sono i giardini, e fontane

Fig. 318: Villa en Pratolino: la planta de Sgrilli (en Fagiolo).

encima de ella a la que los ojos del gigante sirven de ventanas, y otras dos menores, todas ellas con juegos de agua y adornadas con frescos y mosaicos (33). Desde allí, tres caminos divergentes conducían hacia un laberinto circular hecho de laurel; en su interior había un prado rodeado por una pérgola metálica, y en el centro de éste un obelisco natural de una sola pieza de piedra porosa (34). Más allá del laberinto, en el límite superior del parque, estaba junto a un estanque oval una estatua de Júpiter, con el águila negra a un lado y un rayo dorado en la mano alzada (35). No lejos de la casa, ocultas entre las arboledas, estaban una capilla hexagonal, la fuente de Perseo y la de Esculapio, y la gruta de la Osa (36).

Al recinto ubicado al sur, el 'parque nuevo', solo podía pasarse a través de la casa. Debido a la caída del terreno el palacete se asentaba por este lado en dos plataformas, señaladas por parejas simétricas de obeliscos; de la más alta, adaptada al perfil quebrado producido por el cuerpo adelantado del edificio, descendía una escalinata doble en herradura, y de la segunda terminada en paramentos curvos, otra plegada cuyos tramos finales se abrían oblicuamente hacia el parque. Entre ellos había una oquedad con la estatua del 'Mugnone' (37), y dos pequeñas grutas a sus lados dedicadas al dios Pan y a la Fama, ocultas bajo las escaleras. Al pie mismo comenzaba un gran vial recto, muy ancho, que corría axialmente a lo largo de unos 250 m.; tenía a ambos lados caídas de agua, con surtidores que brotaban verticalmente de tazas dispuestas sobre muretes continuos en toda su longitud. Al pie de ellas, unos surtidores inclinados cruzaban de un lado a otro formando sobre el camino una 'pérgola acuática', bajo la cual podía hacerse el recorrido sin mojarse (38). De este modo descendía el vial unos 30 m. de desnivel hasta llegar, en los confines del parque, a la cota del estanque de la Lavandera, llamado así por la figura que se inclinaba sobre él (39). A los lados del paseo axial el resto del recinto sur era un bosque de abetos y laureles, recorrido por estrechos caminos que unían sin un orden preciso diversos puntos (40). En el lado oriental había entre la casa y un extenso vivero, un pequeño jardín cercado con cuadros tendidos delante de un templete, e inmediato a él una pajarrera formada por un grupo de árboles envueltos en una malla de cobre (41).

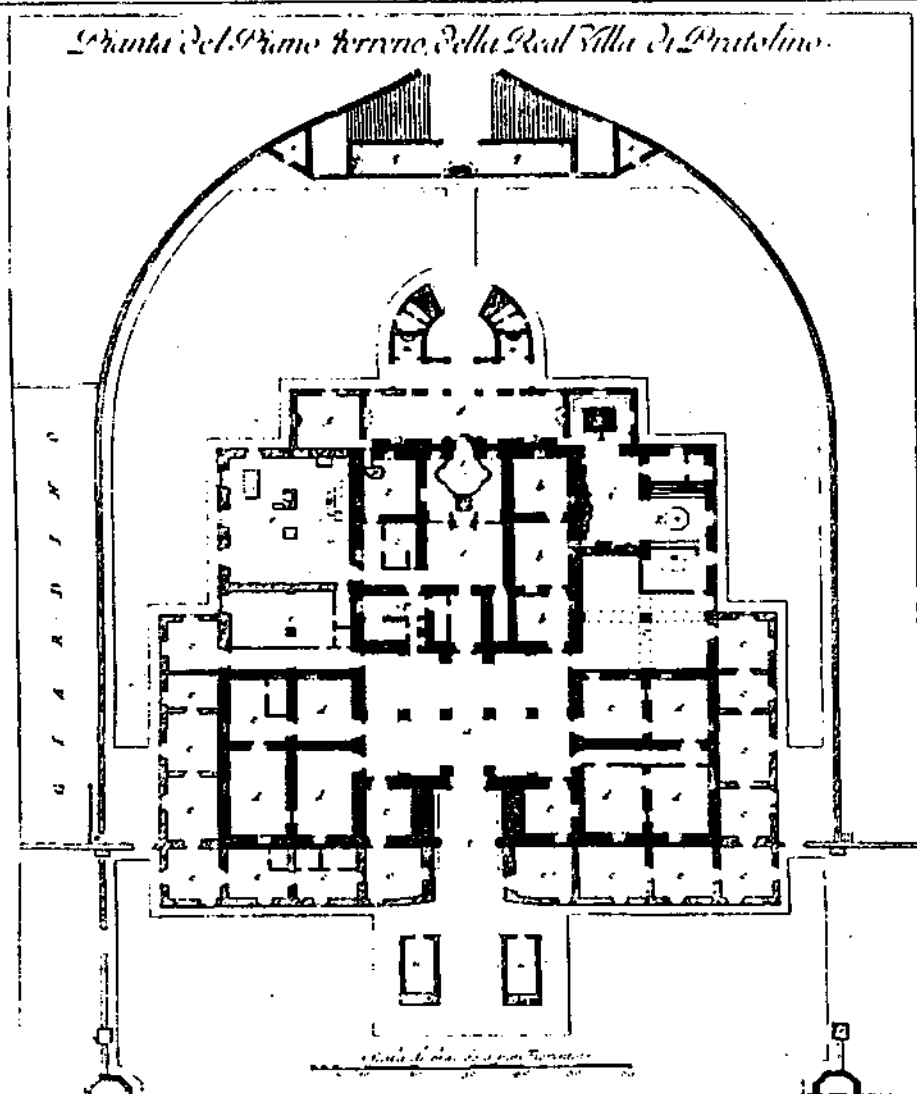


Fig. 319: Pratolino: planta del basamento de la casa de villa con las grutas artificiales, de Sgrilli: la de la Estufa (f), la del Diluvio (g), la de la Esponja (h), la de los Tritones (i), la de la Samaritana (k) y la de Galatea (l), así como las que se encuentran bajo las escaleras curvas (n, o) y las del dios Pan y de la Fama bajo las escaleras exteriores (q) (en Fagiolo).

Fig. 320: La casa de villa en un detalle del luneto de Utens.

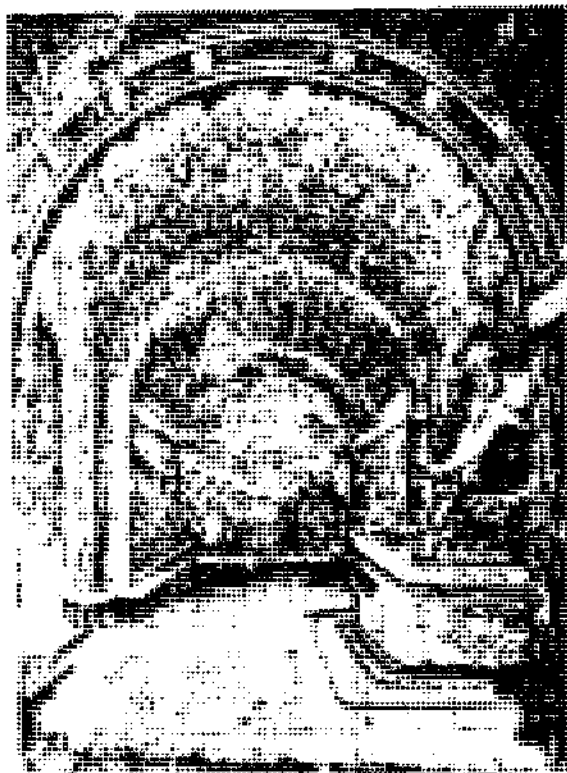
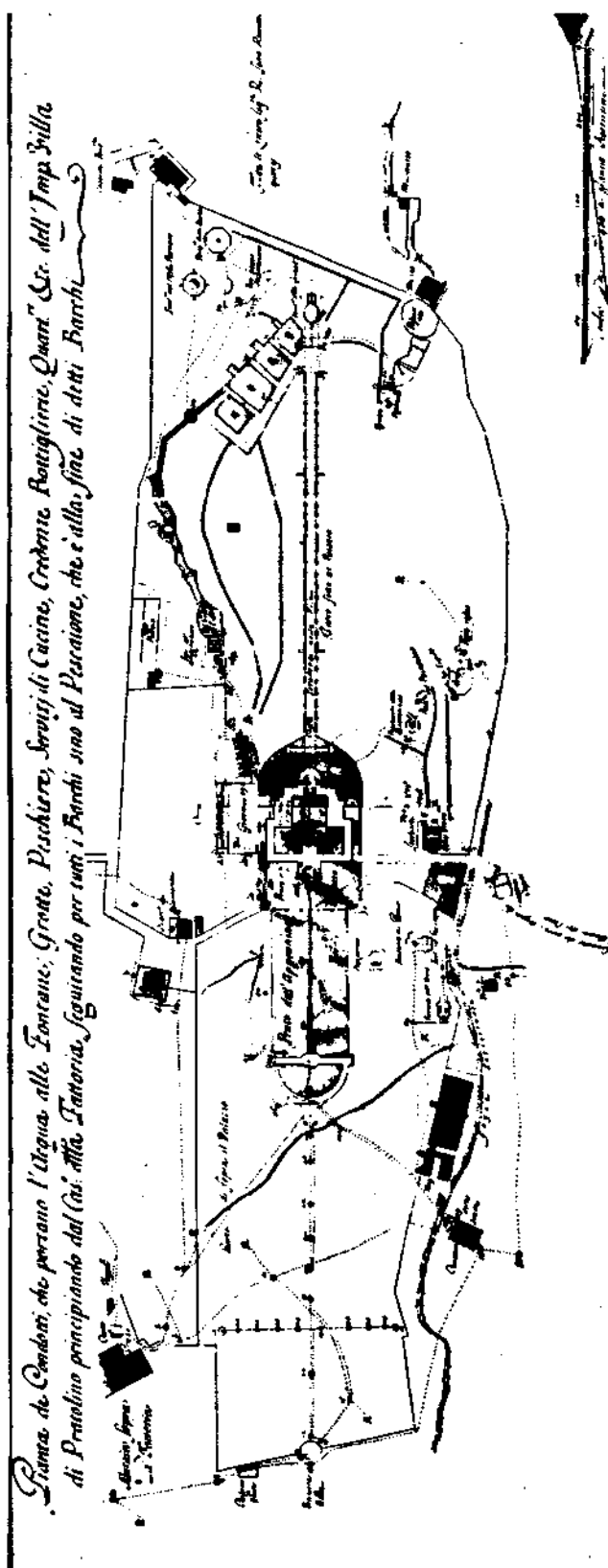
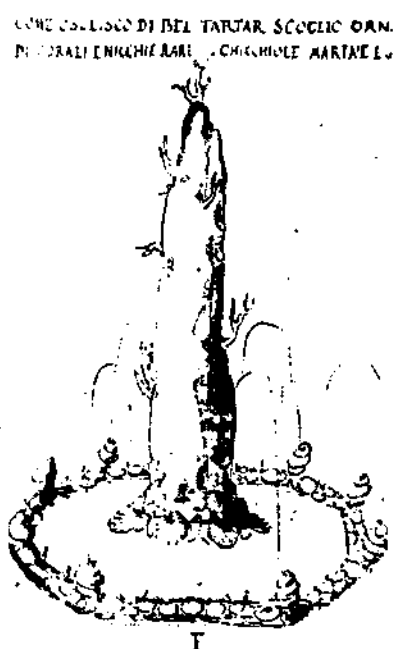
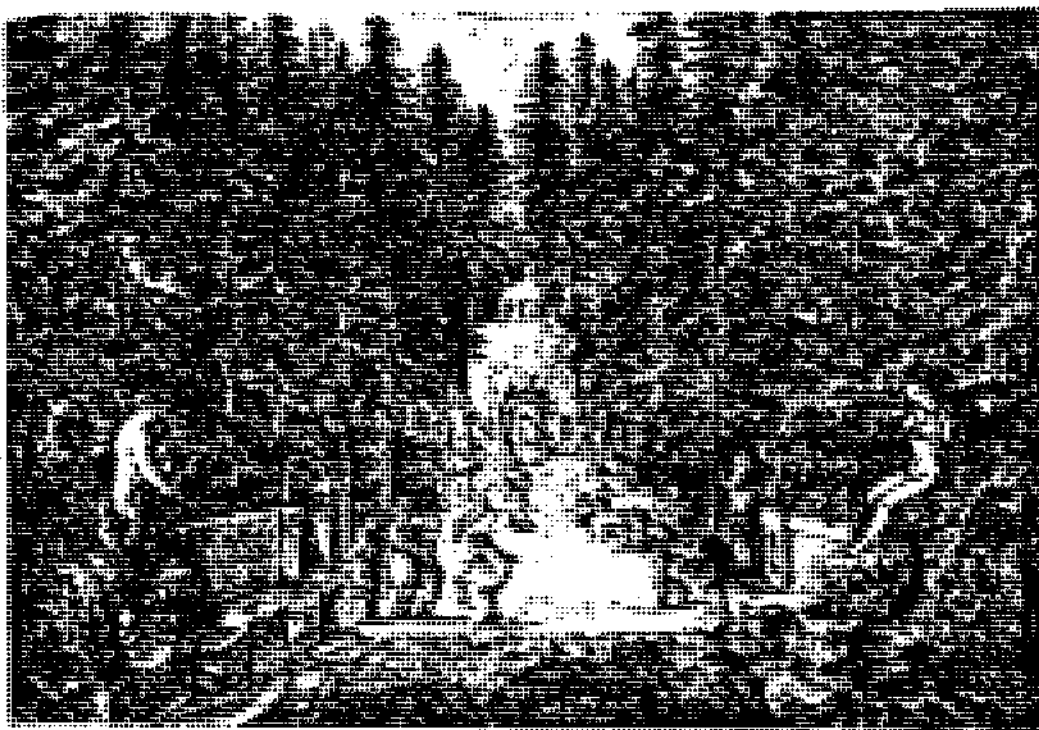


Fig. 321: Pratolino: planta de los conductos hidráulicos, de Sgrilli (en Borsi).

Figs. 322 y 323: Las grutas del dios Pan y de la Fama a los lados del 'Mugnone', en dos grabados de Della Bella (en Borsi).

Algo más abajo estaba la fuente del Ammannato, una plataforma cuadrada con fuente circular y un grupo escultórico con Juno y Ceres en el centro, y cuatro columnas helicoidales por las que sube el agua en las esquinas (42). Bajo ella nacía un río de bordes irregularmente ondulados, que descendía con tres represas escalonadas hacia el sureste, hasta empalmar con otro de bordes rectos que se quebraba hacia el oeste para llegar al casino de las marmotas (43). Desde éste, otros tres estanques cuadrangulares con islas rocosas se sucedían en dirección al de la Lavandera. A ese lado aparecían muy próximos en la parte inferior del recinto la fuente 'della Rovere', el 'árbol practicable' (una encina con una escalera de caracol que subía hasta un mirador aéreo), y el monte Parnaso con las nueve Musas, coronado por Pegaso, que contenía un órgano hidráulico. Otro río semejante formado por una sucesión de estanques, serpenteaba en el luneto de Utens por el lado occidental; nacía en la piscina de la Máscara, junto al muro divisorio, y estaba cruzado por puentecillos que comunicaban la gruta de Cupido y la fuente de los Gallos con los caminos de la orilla opuesta; éstos se entrecruzaban en puntos señalados con hermas, y formaban algunas glorietas circulares. El río desembocaba en un estanque circular de grandes dimensiones junto al límite inferior, al que, estando en el punto más bajo del recinto, vertían todas las aguas (44).

No había salida alguna del parque en la parte inferior (45); pero las 'maravillas' de Pratolino no terminaban por ello (46). Bajo la casa de villa se alojaban en el basamento un conjunto de grutas organizadas en serie (47), en las que el ingenio de los mecanismos acuáticos -puesto ya de manifiesto en los jardines, pero llevado en ellas hasta el extremo- permitía desplegar una estupefaciente variedad de fenómenos, autómatas y escenas que ponían en cuestión los límites establecidos entre la naturaleza y el arte. En la primera de ellas se presentaba un diluvio con torbellinos de agua entre el ulular del viento; un terremoto parecía a punto de ocurrir, a continuación, en la gruta circular de Galatea, en la que, al sonido de la caracola tocada por un tritón, se desplazaba una roca y aparecía una ninfa sobre una concha tirada por delfines. Peñascos de piedra porosa que arrojaban o recibían agua se encontraban en el centro de



Figs. 324 y 325: Pratolino: el Apenino y el autómata de Hércules y la hidra en la segunda estancia alojada en su interior (grabado de Della Bella y dibujo de Guerra).
 Fig. 326: La capilla en el 'parque viejo' en un grabado de Della Bella.
 Fig. 327: El obelisco de 'esponja' en el centro del laberinto del 'parque viejo', en un dibujo de Guerra.

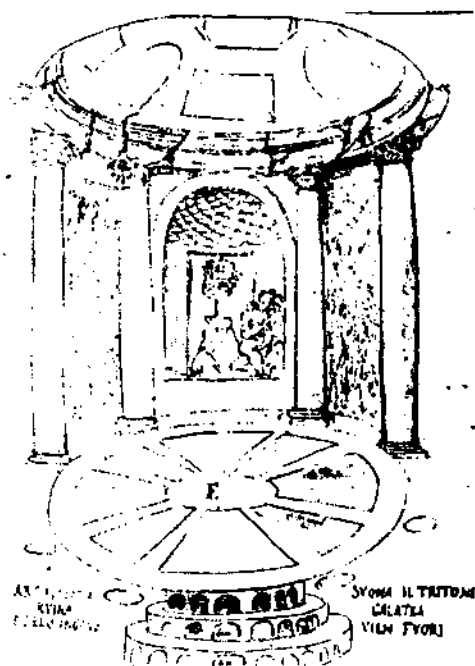
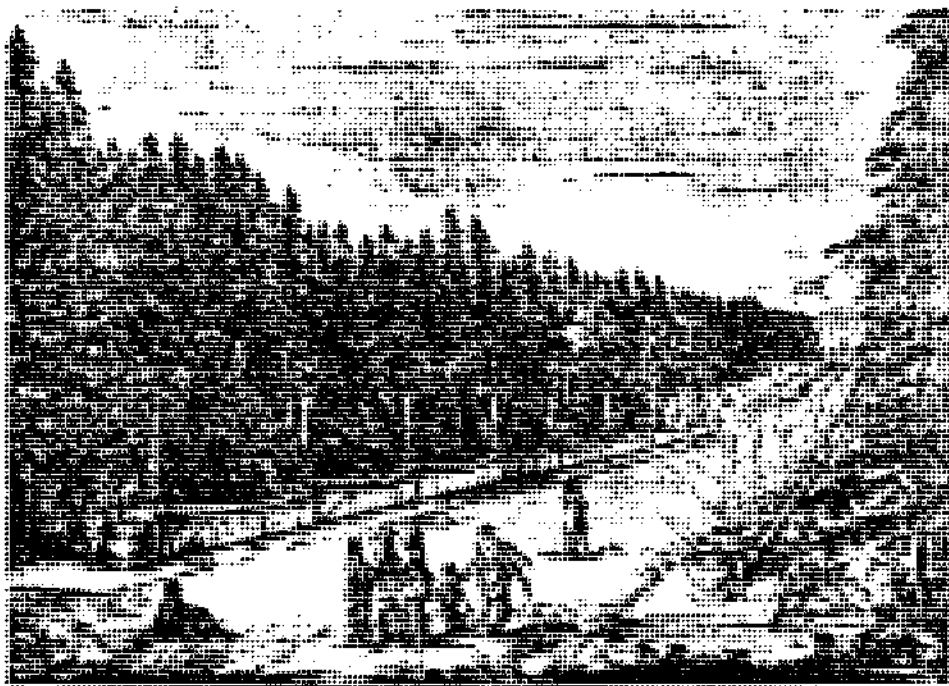
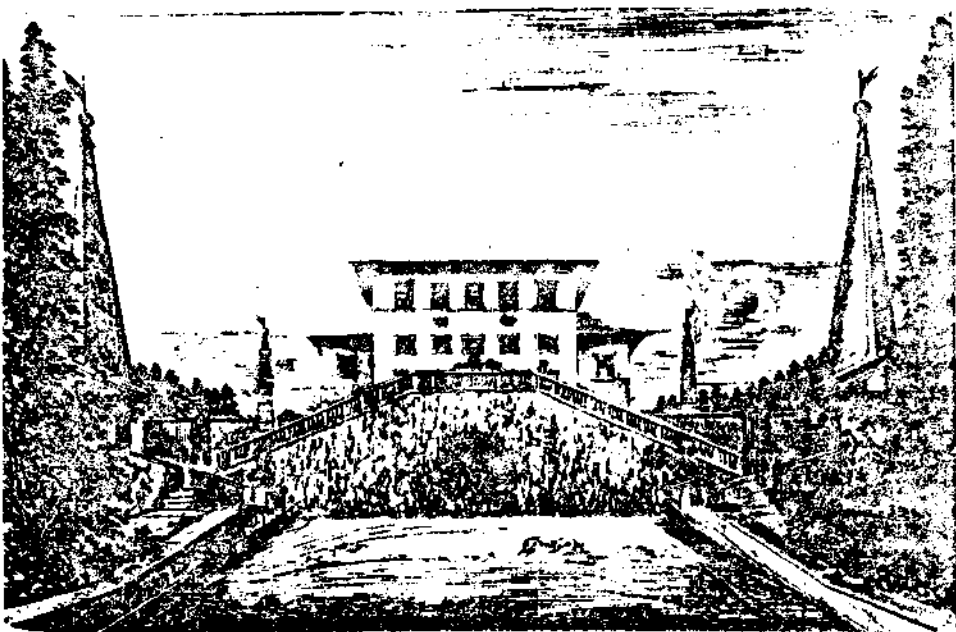


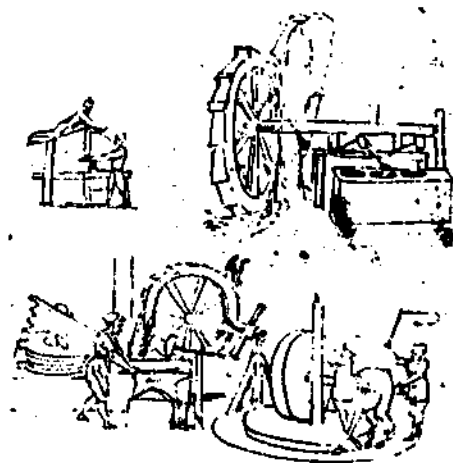
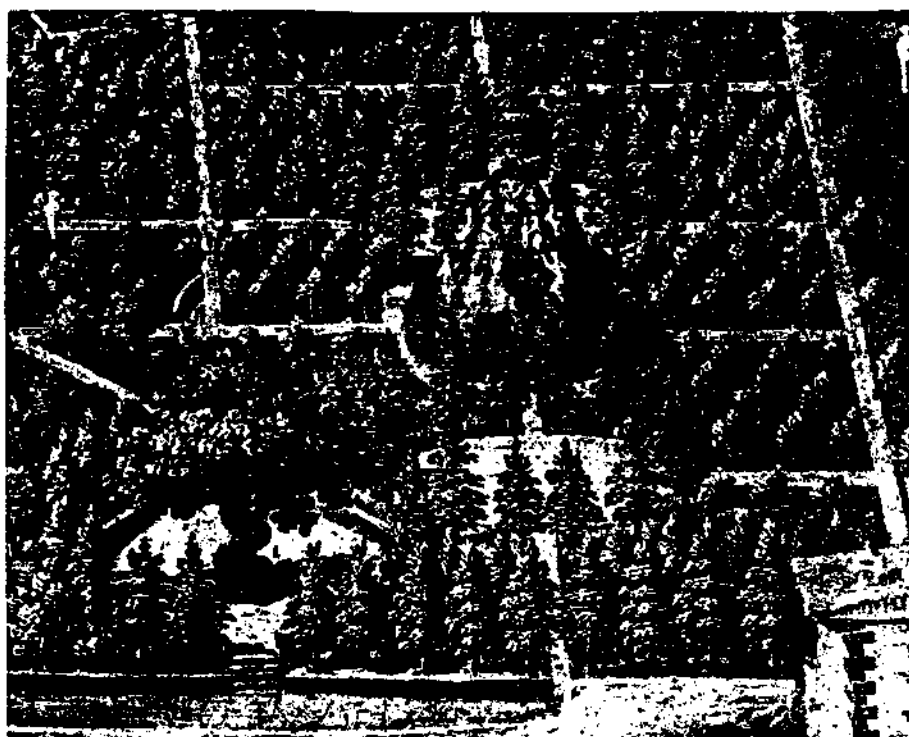
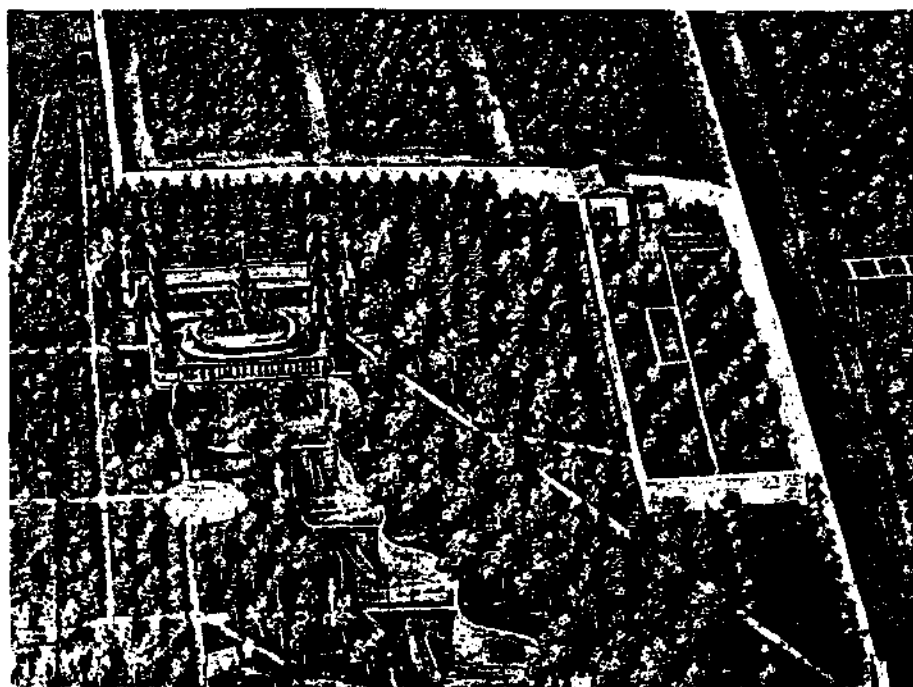
Fig. 328: Fratolino: el palacete y la estatua del 'Mugnone' en un grabado de Della Bella.

Figs. 329 y 331: El autómata de la Fama en una de las grutas laterales del 'Mugnone', y la gruta circular de Galatea (dibujos de Guerra).

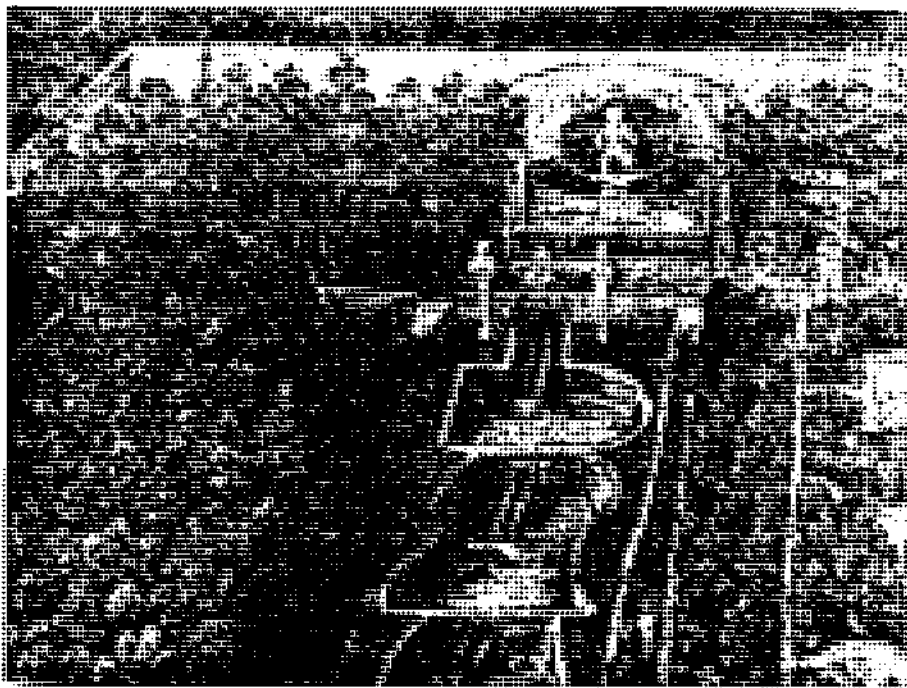
Fig. 330: El vial con la 'pérgola acuática' del 'parque nuevo' en un grabado de Della Bella.

las estancias de la Estufa y de la Esponja; escenas de género (una almazara, un batán, un afilador, etc.) se desarrollaban en nichos dispuestos en las paredes de la sala del Diluvio, al igual que en las dos pequeñas grutas que había bajo las escaleras curvas; Europa y el toro aparecían en la sala de los Tritones, mientras un pastor sentado en el monte tocaba el pífano rodeado de animales. La última estancia debía ser un comedor reservado: un paje de piedra se acercaba a ofrecer agua en un lavamanos; en medio había una mesa octogonal de jaspe, con cuencos siempre llenos de agua fresca y otro en el centro donde se formaban diversos juegos acuáticos; un plano rodante acercaba los manjares desde la cocina, en el lado contrario del basamento. Mientras, en un nicho lateral se figuraban sucesivas escenas: el asalto a una fortaleza con el ruido de arcabuces, cañones y tambores; la salida de una pastora (la Samaritana, que daba nombre a la gruta) a coger agua en la fuente, mientras un pastor hacía sonar la cornamusa; casas y talleres en su actividad cotidiana: una fragua, un molino; una partida de caza en la que corrían velozmente los animales; pájaros que trinaban en los árboles mientras pasaba una serpiente (48)

Dos órdenes distintos, el geométrico de la arquitectura y el topológico de la naturaleza, parecen contraponerse en Pratolino a uno y otro lado del edificio. Como en Castello, la casa se sitúa entre el paisaje y el jardín separados por un muro, solo que esta vez el primero no es menos artificial que el segundo. En el recinto norte se suceden dos temas desarrollados en extensión (pradera y laberinto), alternados con dos hitos escultóricos (Apenino y Júpiter) precedidos por estanques; pero mientras aquél preside en la superficie abierta del prado, enfrentado directamente al edificio, el segundo está excluido del laberinto, cerrado en torno al monolito, y se remite más bien al conjunto del 'parque viejo'. El trazado es rigurosamente regular (la combinación de un rectángulo y un círculo) y la disposición no menos rigurosamente axial: coloso, monolito y Júpiter se sitúan en la directriz marcada por la casa; pero no hay intención de establecer una organización perspectiva unitaria. Delante del Apenino ésta se reduce a la modesta alternancia de obeliscos y hornacinas, que serviría más para delimitar el prado que para conducir la mirada hacia el coloso;



Figs. 332 y 333: Pratolino: la fuente del Ammannato en un detalle del luneto de Utens y en un dibujo de Guerra.
Fig. 334: El 'arbol practicable' y el monte Parnaso en un detalle del luneto de Utens (en Mastrorecco).
Fig. 335: Autómatas componiendo escenas de género en la gruta del Diluvio (dibujos de Guerra).



IL PASTORELLINO, ADDESSO AL FONTE SONNINO INVITA LA SORAZZA
AL GIARDINO DELLA VILLA DI PRATOLINO E DELLA DILETTAZIONE LUNA

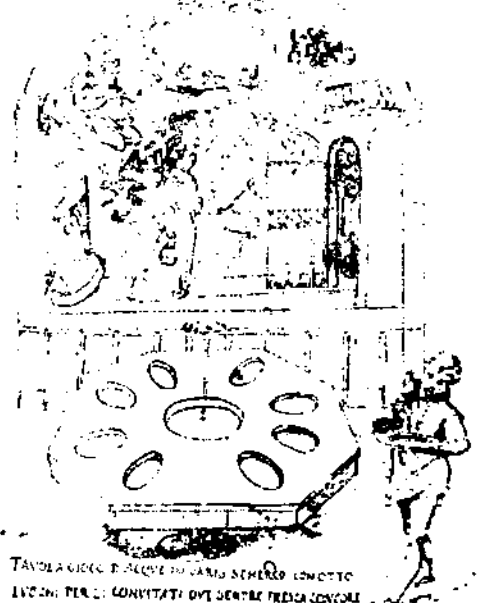


TAVOLA GIOCO E ACQUA DI SANI SEMERO LONGOTTO
LIVORI PER LE CONVITATI CHE SENTE FRESCA CONSOLE

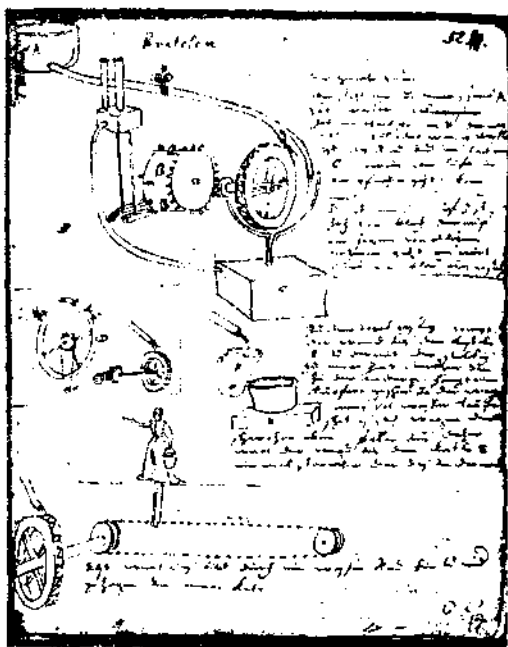


Fig. 336: Pratolino: la piscina de la Máscara en un detalle del luneto de Utens (en Mastrorocco).

Figs. 337 y 339: La gruta de la Samaritana y sus mecanismos (dibujos de Guerra y Schickhardt).

Fig. 338: El río en el lado occidental del 'parque nuevo' a la altura de la gruta de Cupido, en un detalle del luneto de Utens (en Mastrorocco).

éste, al fondo, había de ocultar con su desmesurado tamaño -condición precisa de su potencia formal-, para quien lo mirara desde el prado, cualquier cosa que estuviera detrás. Sin embargo, pasada la montaña aparecerían en el camino axial el monolito en el centro del laberinto y, terminando la perspectiva, el Júpiter sedente; pero esta vez es el laberinto el que constituye, si no un obstáculo visual, una interrupción -como también lo era el Apenino- del recorrido axial, opuesta -como ocurría en Castello- al orden racional que la directriz expresa. Son, pues, dos sistematizaciones perspectivas sucesivas, apoyadas más en la contundencia de los hitos que en la estructuración del espacio, y excluidas entre sí, como no fuera desde los pisos superiores del palacete si la elevación del terreno permitía ver desde allí más allá del Apenino. Por detrás de éste la pendiente aumenta considerablemente -unos 45 m. (la mitad del desnivel total) se suben en aproximadamente 240 de recorrido horizontal-; sin embargo el terreno no se aterraza: se regularizarían seguramente los planos inclinados del prado y del laberinto, pero ninguna discontinuidad llegó a establecerse entre ellos y el suelo de la ladera; no debió haber modificaciones sustanciales del terreno, y menos aún escalonamiento, sino adaptación a sus pendientes. De este modo queda rechazado el marco arquitectónico considerado hasta el momento necesario para la construcción perspectiva; en su lugar se implanta en el bosque una composición abstracta, y ello permite, por una parte, jugar con una escala muy grande -la que dan la extensión y el espesor del mismo-, e introducir, por otra, piezas sueltas en su seno sin que el equilibrio del conjunto se vea afectado.

Desde este punto de vista, el tratamiento del parque meridional no resulta muy distinto, pero en él se desplaza el acento desde la composición geométrica al marco natural. Igual que en Castello se abre delante de la casa una avenida recta que atraviesa el paisaje, conducida -como allí- por dos cadenas de agua. En su gran simplicidad esta avenida acuática resulta ser un dispositivo de indudable efectividad perspectiva; no hay escalonamiento, por un lado, ni obstrucciones visuales, por otro; situado el espectador en el punto más bajo, las dos paredes arbóreas y el plano ascendente del suelo, ritmados en su fuga por los surtidores verticales,

encuadrarían con la grandiosidad derivada de su longitud -compárese ésta con la total de cualquiera de las villas romanas examinadas anteriormente- la vista del palacete, levantado a su vez sobre sus repetidas plataformas. Pero ni el paisaje que esta avenida atraviesa es natural en sentido estricto, al contrario que en Castello, ni la propia avenida lleva a sitio alguno, salvo al propio parque. En efecto, el vial no termina en una puerta sino en una tapia, o mejor dicho, en la fuente de la Lavandera, nodo en el que vienen a confluir con aquél las dos mitades del 'parque nuevo'. Estas no se organizan con el propósito de, aceptado el paisaje existente, introducir en él objetos que desvelen sus significados ocultos, como parece ser el de Bomarzo; ni tampoco con el de imitar el paisaje natural o mejorarlo, que sería el germen teórico de los jardines paisajistas del XVIII. Se organizan con la intención de fabricar una naturaleza 'ex novo' por medios mecánicos más que arquitectónicos; de hacerlo partiendo tan solo del suelo y del cielo: éste es el sentido de la elección de un lugar inhóspito, caluroso, sin agua, que pondrá de manifiesto, por contraste, el virtuosismo técnico empleado en conseguir su transformación. Se organiza con la intención de recrear un cosmos, no analógica sino literalmente, que no termina en la consecución de las arboledas y las corrientes de agua de un paisaje, sino que alcanza a la mimetización de los fenómenos naturales, de los movimientos de los seres vivos y de los sonidos. Un cosmos, por tanto, artificial, condición que no es necesario ocultar: de ahí los bordes rígidos de los ríos, la arbitrariedad de su trazado y del de los caminos, la yuxtaposición con las 'naturales' de piezas exquisitamente artísticas -como la fuente del Ammannato-, o la emergencia de otras ambivalentes -como la gruta de Cupido o el monte Parnaso-; pero cuya expresión más acabada se encuentra en las grutas del basamento de la casa, precisamente en el plano en que edificio y suelo -arquitectura y naturaleza- se confunden.

Esa extremada artificiosidad -que está en la raíz del carácter 'maravilloso' que se ha dado en atribuir a Pratolino- tan ligada a la Florencia de Francisco I y a la extravagante personalidad de éste (49), representa el momento álgido de la crisis de confianza en el lenguaje renacentista,

que ya en Castello había entrado en contradicción interna. Es en este punto donde la tradicional contraposición entre Pratolino y villa d'Este adquiere su verdadero sentido (50): la renuncia a una construcción perspectiva unitaria del conjunto; la intervención arquitectónica exclusivamente sobre el eje longitudinal, con el abandono del control geométrico sobre todo el recinto; el rechazo de la estructuración arquitectónica de la pendiente, esto es, de su aterrazamiento -y el menosprecio, por tanto, de la dimensión vertical de la composición-, restringiéndolo a las inmediaciones de la casa; la aceptación, por otro lado, del parque -es decir de la naturaleza, con independencia ahora de que se trate de una naturaleza artificial, entendida hasta el momento como panorama exterior o como recinto anejo al jardín- como una segunda parte de éste, y su integración por medio de la avenida rectilínea; la colocación de la casa en el límite de ambas partes y, en consecuencia, la bifrontalidad del edificio, son rasgos que colocan a Pratolino muy lejos de Tívoli. Pero en ellos se anuncian algunos de los desarrollos más notables de las villas del siglo siguiente.

5.2. Resistematización y monumentalidad.

En los primeros años del XVII se construye en Frascati la villa Aldobrandini. Como Tívoli o Albano, Frascati es un lugar de retiro conocido desde la antigüedad, situado al sureste de Roma, en las colinas que la rodean por el interior (51). Por encima de la población se instalaron en la época gran número de villas -ilustradas en las vistas de Greuter y Kircher (52)-, que se asoman desde la altura al panorama de la campiña extendido hacia Roma y el mar. La villa Aldobrandini aparece a un costado del núcleo urbano, como una pantalla alargada y de poco espesor asentada sobre un juego de plataformas, cuyos luminoso perfil se recorta a media ladera entre los prados y el bosque (53). Desde la cancela tres caminos en abanico subían hacia la casa (54); los laterales con alineaciones de cipreses y pinos entre setos paralelos; descubierto el central, pero con túneles a

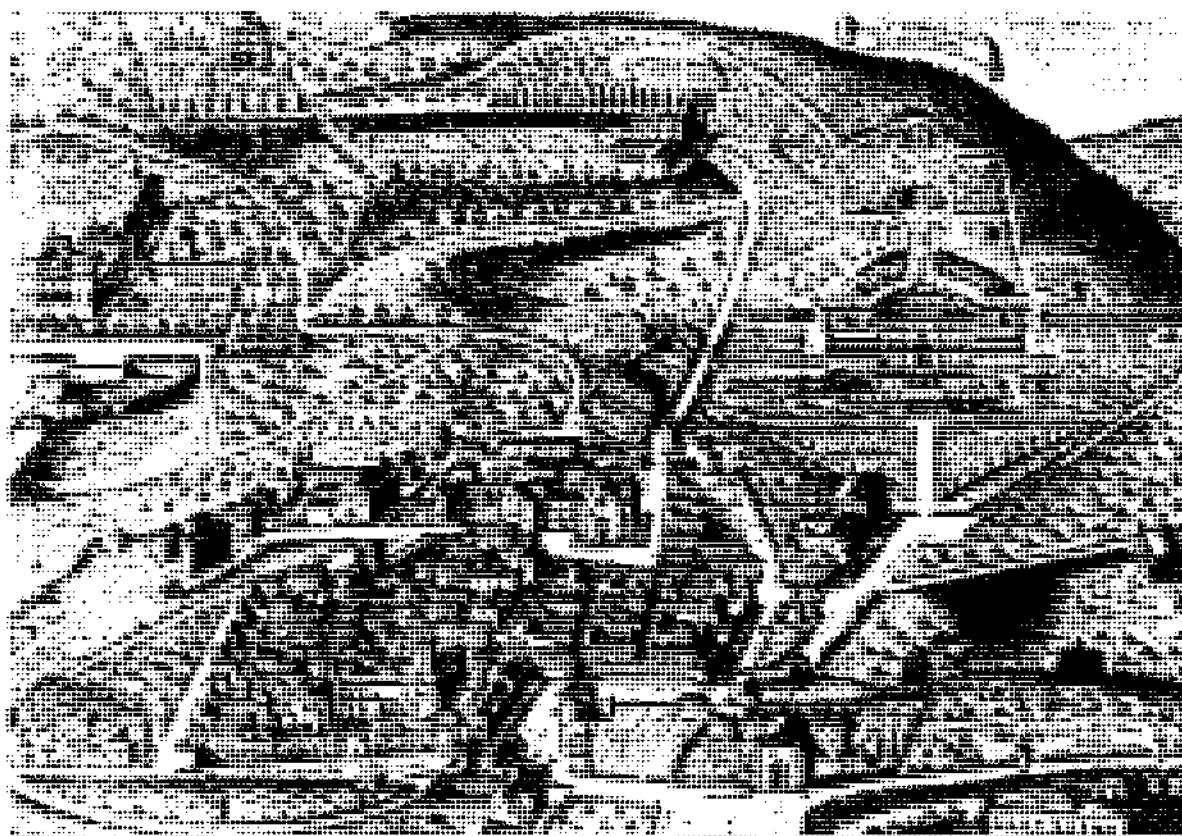
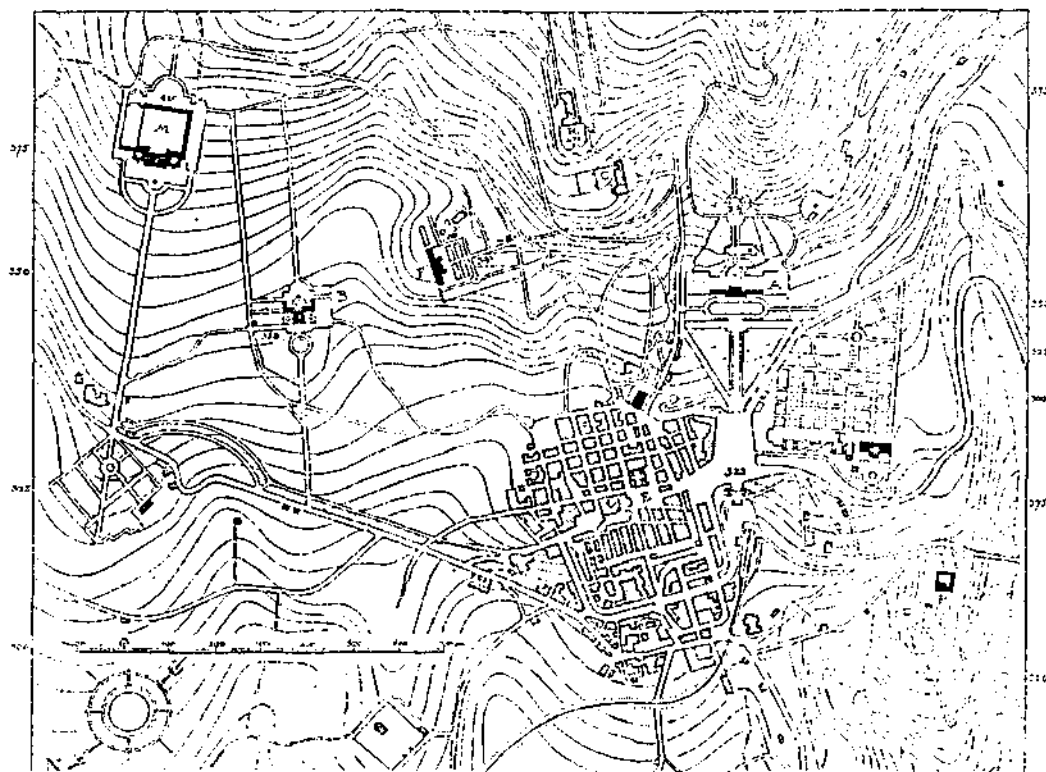


Fig. 340: Plano topográfico de Frascati según Gromort: villa Aldobrandini (A), villa Torlonia (T), villa Mondragone (M) y villa Falconieri (F) (en Belli Barsali).

Fig. 341: Frascati y la villa Aldobrandini en la vista de Kircher.

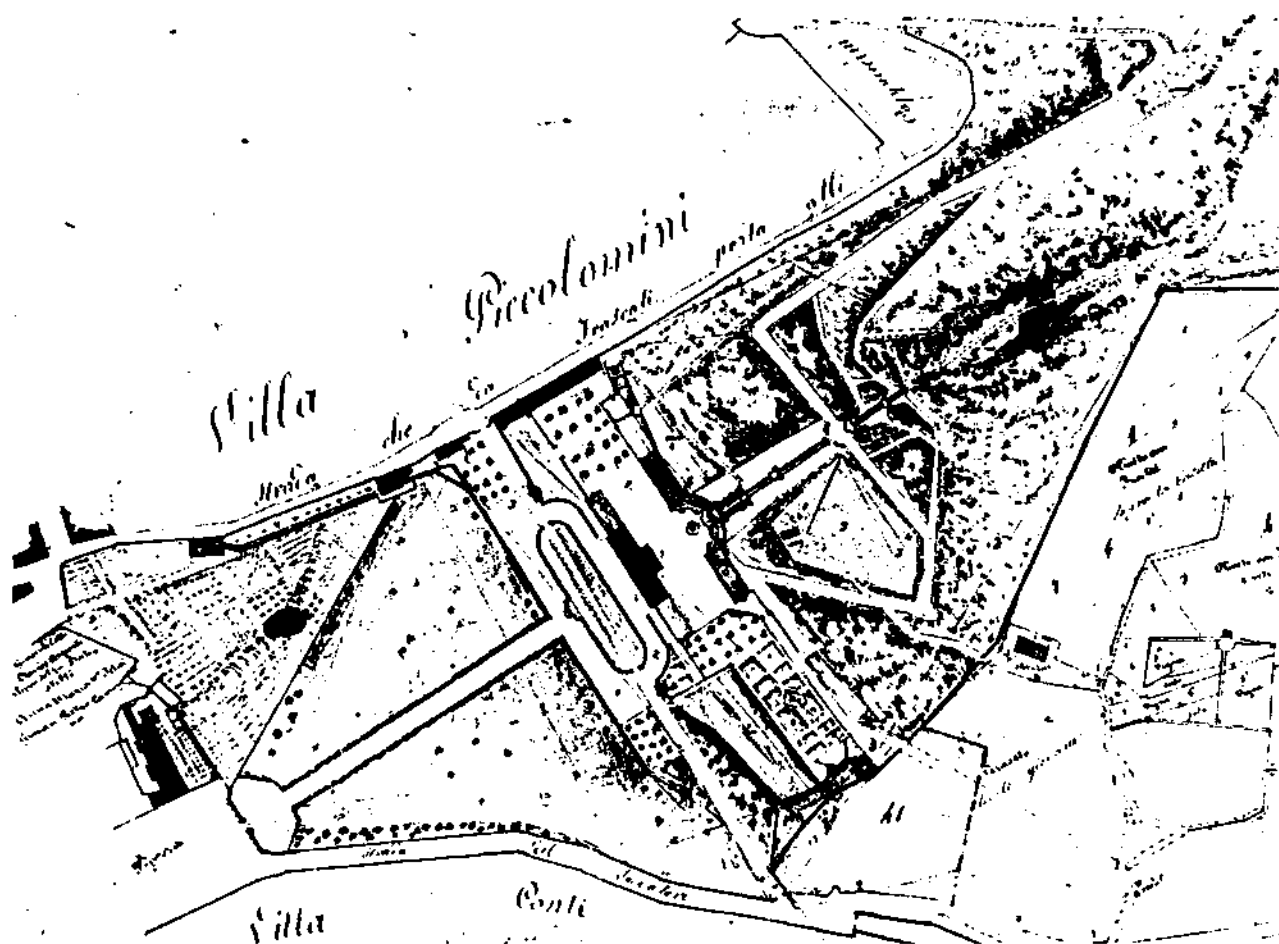


Fig. 342: Planta topográfica de la villa Aldobrandini (1628) (en Belli Barsali).
 Fig. 343: La villa Aldobrandini en el cuadro de Van Wittel (en Belli Barsali).

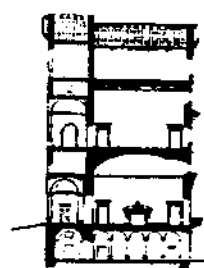
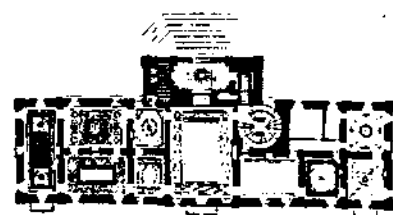
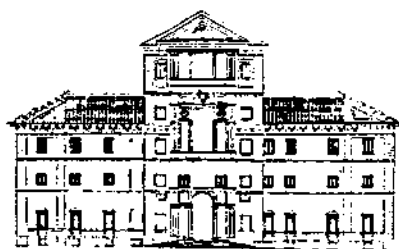
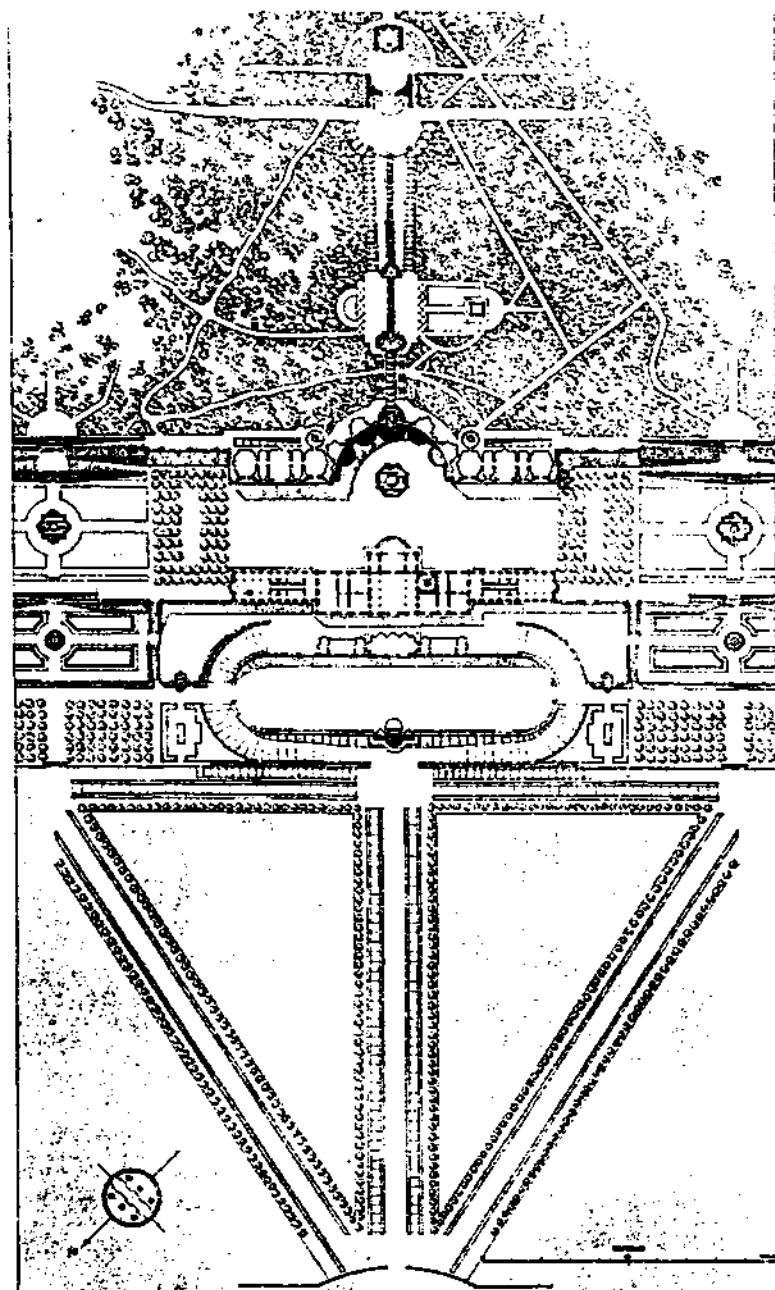
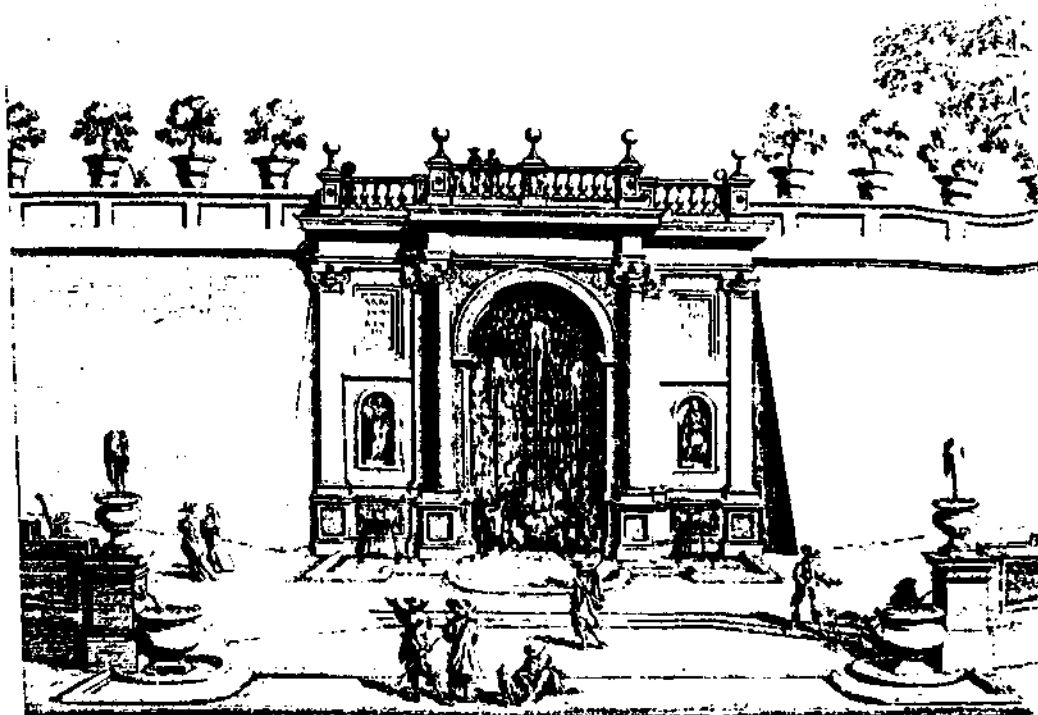
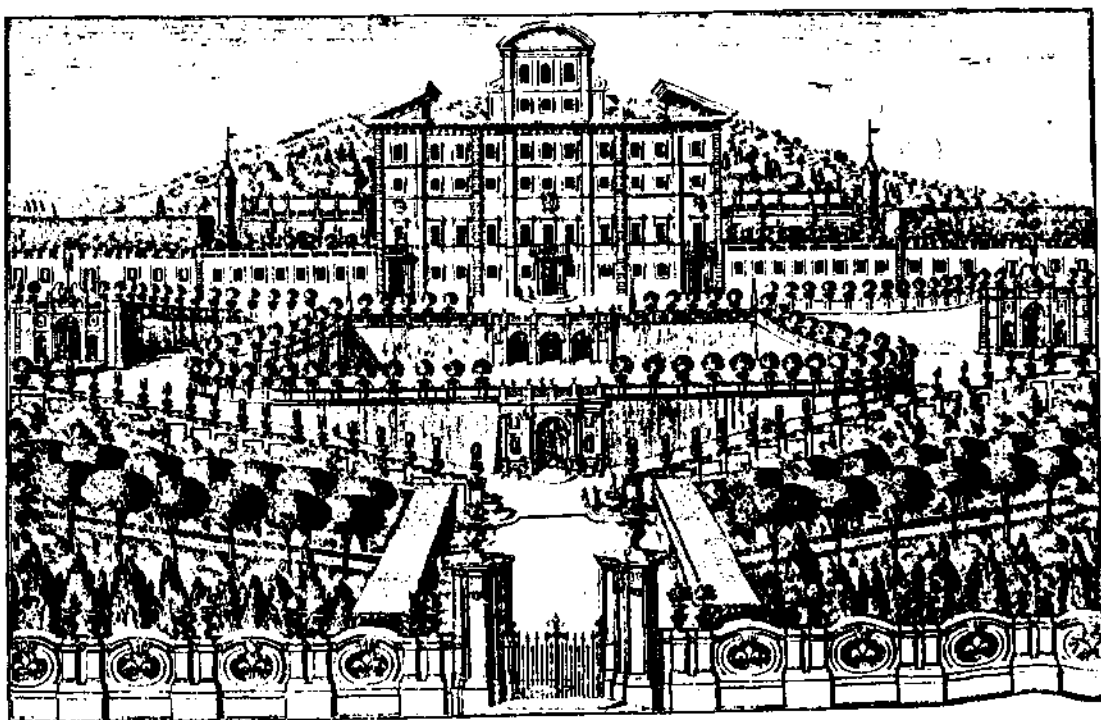


Fig. 344: Villa Aldobrandini: planta de Gromort.

Figs. 345 a 347: La casa de villa: fachada posterior, planta principal y sección transversal (en Belli Barsali).

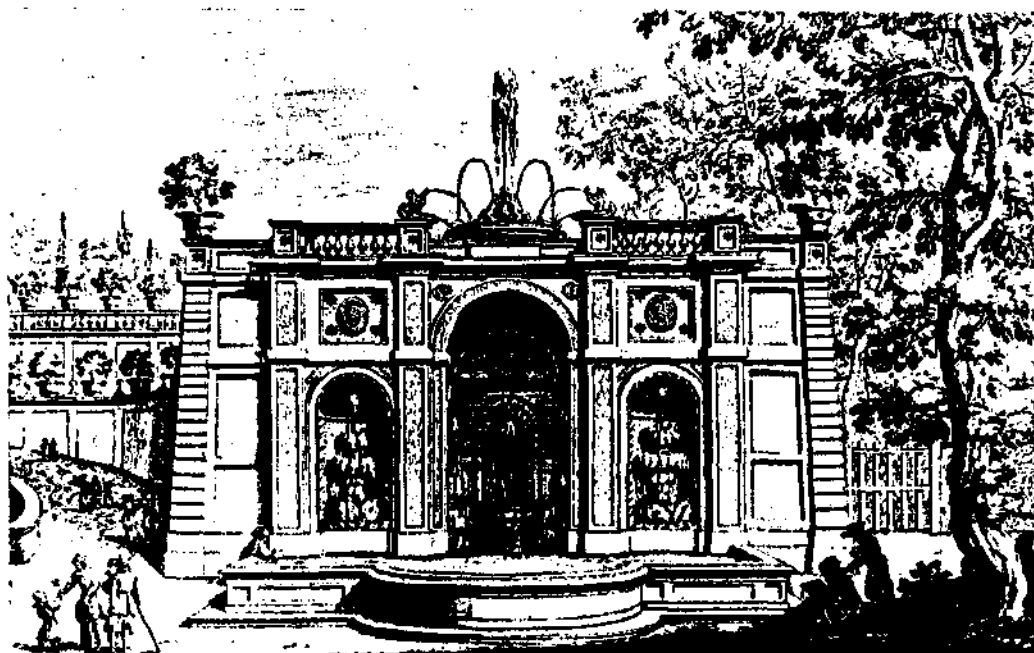
ambos lados formados por hileras muy próximas de árboles recortadas en planos rectos al exterior (55). Por ellos se llega hasta una calle transversal, paralela al edificio, en la base del aterrazamiento. En el centro hay una fuente mural, junto a la cual nacen simétricamente dos rampas curvilíneas por las que podían subir los carruajes; el tramo delantero va acompañado por un primer plano de cadenas de agua, con ánforas de las que salen surtidores verticales. A mitad del recorrido se llega a la altura de una explanada en forma de hipódromo, dedicada a juegos y espectáculos (56), a la que se entra por los puntos extremos; en el centro del muro de fondo tres arcos dan paso a una gruta con series de estancias laterales. A los lados de la explanada, otras dos fuentes murales, coronadas con surtidores que surgen de navecillas, señalaban el ingreso a unas arboledas y el comienzo del segundo tramo de las rampas, que llevan hasta el pie de la casa; tiestos con mirtos y granados colocados sobre los pedestales de antepechos y balaustradas subrayaban el movimiento de las plataformas y las rampas.

La casa es desde aquí un volumen alto encajado en el desnivel, que presenta una fachada plana y muy austera, animada tan solo por la alternancia de pilastras lisas y levemente almohadilladas, y por las tensiones entre los huecos que tienden a emparejarse a los lados de éstas; los cuerpos extremos están rematados por las esquinas de un frontón quebrado, que se completaría virtualmente sobre el cuerpo central, elevado dos alturas por encima de la cornisa; pero éste no terminaba en un frontón recto, como lo hace ahora, sino en uno curvo (57). El edificio se extiende en dos alas de una planta que apenas sobrepasan la altura del desnivel, ligeramente retrasadas y terminadas en los extremos con chimeneas en forma de torrecillas. A los lados del atrio, cubierto con bóvedas sobre hileras de columnas toscanas, las cocinas y los cuartos del personal de servicio ocupan simétricamente la planta inferior; una escalera de caracol con pozo de luz en el centro (58), conduce a la planta principal y a los pisos superiores. Por el exterior, dos escaleras rectas que nacen al lado de fuera de las fuentes simétricas del plano intermedio, salvan el desnivel hasta la terraza superior. El edificio tiene por detrás un piso menos, aunque está



FONTANA E PROGETTO SOPRA IL VIALE DE CIPRESSI NEL PRIMO INGRESSO DELLA VILLA ALDOBANDINI DI GIOV. DEBE A TRASCATTI ARCHITETTURA DI GIACOMO DELLA POMA ARCHITETTO DI TUTTA LA VILLA CON GIOV. DI

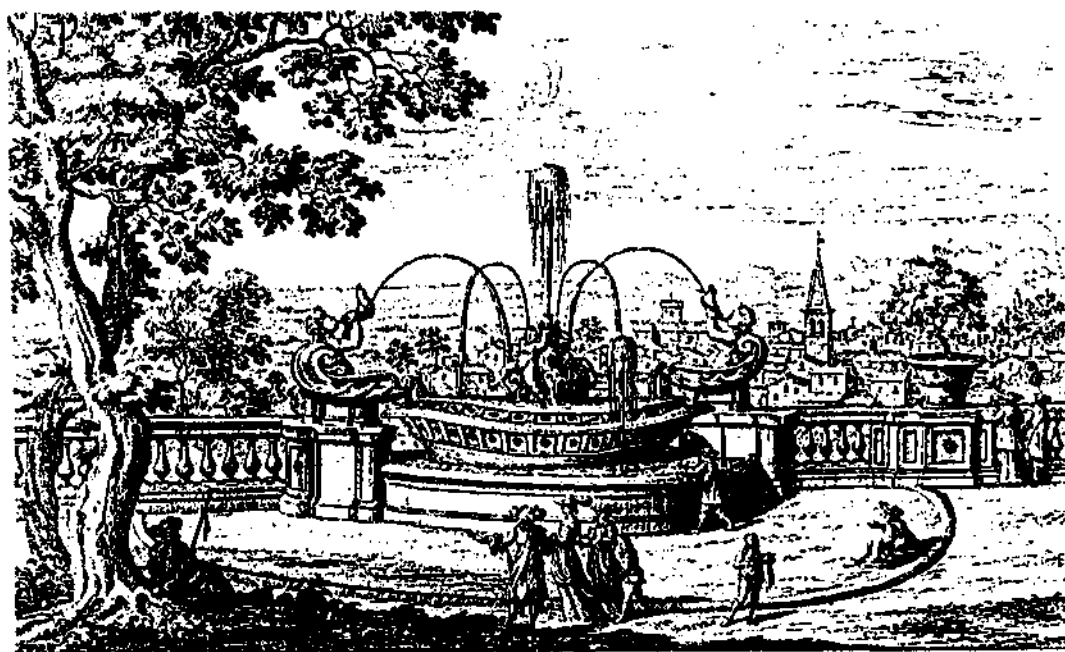
Fig. 348: La villa Aldobrandini en la vista frontal de Specchi (en Belli Barsali).
Fig. 349: Fuente mural en la cabecera del paseo central (grabado de Falda).



FONTANA NEL SECONDO INGRESSO DOPPIGATA DA I LATI DI QVA, ET DI LÀ COL MEDESIMO DISEGNO, ET ARCHITETTURA NELLA SALITA PER ANDARE AL PALAZZO DI BELVEDERE A FRASCATI.

Don Pietro Faldi del 1744

Don Pietro Faldi del 1744



FONTANA DI BELVEDERE A FRASCATI, FABRICATA SOPRA IL PIANO DELL'ANTECEDENTE DI QVA, E DI LÀ, COL MEDESIMO DISEGNO, ET ARCHITETTURA.

Don Pietro Faldi del 1744

Don Pietro Faldi del 1744

Fig. 350: Villa Aldobrandini: fuente lateral a la altura del hipódromo (grabado de Falda).
Fig. 351: Fuente de la Navicilla, sobre la anterior, con Frascati al fondo (de Falda).

levantado sobre un zócalo que permite dar luz por este costado a la planta semienterrada. Salvo la diferencia de proporciones, la fachada posterior no resultaría muy distinta de la anterior si no fuera por el bloque vertical que se añade en medio al edificio, formado por tres logias superpuestas -abiertas en arco sobre columnas exentas y en serliana las inferiores, y adintelada la más alta (59)-, todas de orden jónico, que enlaza por arriba con el cuerpo sobreelevado de la crujía central. A estas logias corresponden en cada piso salones que van de un costado a otro del edificio, disfrutando por un lado el paisaje de la campiña, y por el otro la vista de los jardines posteriores, hacia los cuales sirven las logias de mirador. A los lados de la fábrica se disponen sobre las alas azoteas o paseaderos alargados, adornados, como las terrazas inferiores, con arbustos en vasijas, desde los que se contemplan las partes bajas de la villa y el panorama extendido a sus pies.

A espaldas de la casa el monte ha sido tallado para hacer sitio a una explanada; en el corte de la ladera se levanta un frente arquitectónico de 118 m. de longitud que forma en medio una exedra semicircular. A ésta se abren cinco ábsides: el central, con la estatua de Atlas que sostiene la bóveda celeste de la que se derrama el agua, ayudado por Hércules y acompañado por dos Hespérides, mientras el titán Encelado, semisumergido en el estanque, echa un gran chorro de agua por la boca, imitando a su salida el fragor del trueno (60). En los ábsides extremos están el Centauro, a la derecha, que toca el cuerno con tan gran potencia que puede oírse, según Falda, a cuatro millas de distancia, y Polifemo a la izquierda, sentado y tocando la siringa. Estas tres oquedades están flanqueadas por hermas gigantescas de grotesca figura, rematadas por vasijas con frutas y flores; las dos intermedias tienen nichos con estatuas, y delante de todas ellas hay estanques semicirculares unidos entre sí. En el punto central del hemicíclo hay otro estanque octogonal en el que un león muerde a un tigre, arrojando ambos agua por las fauces (61). A los lados del hemicíclo, los frentes rectos contienen series simétricas de estancias, por cuyos vanos centrales se accede, en el de la izquierda, a la capilla de San Sebastián (62), y en el de la derecha a la estancia de Apolo. En ésta hay

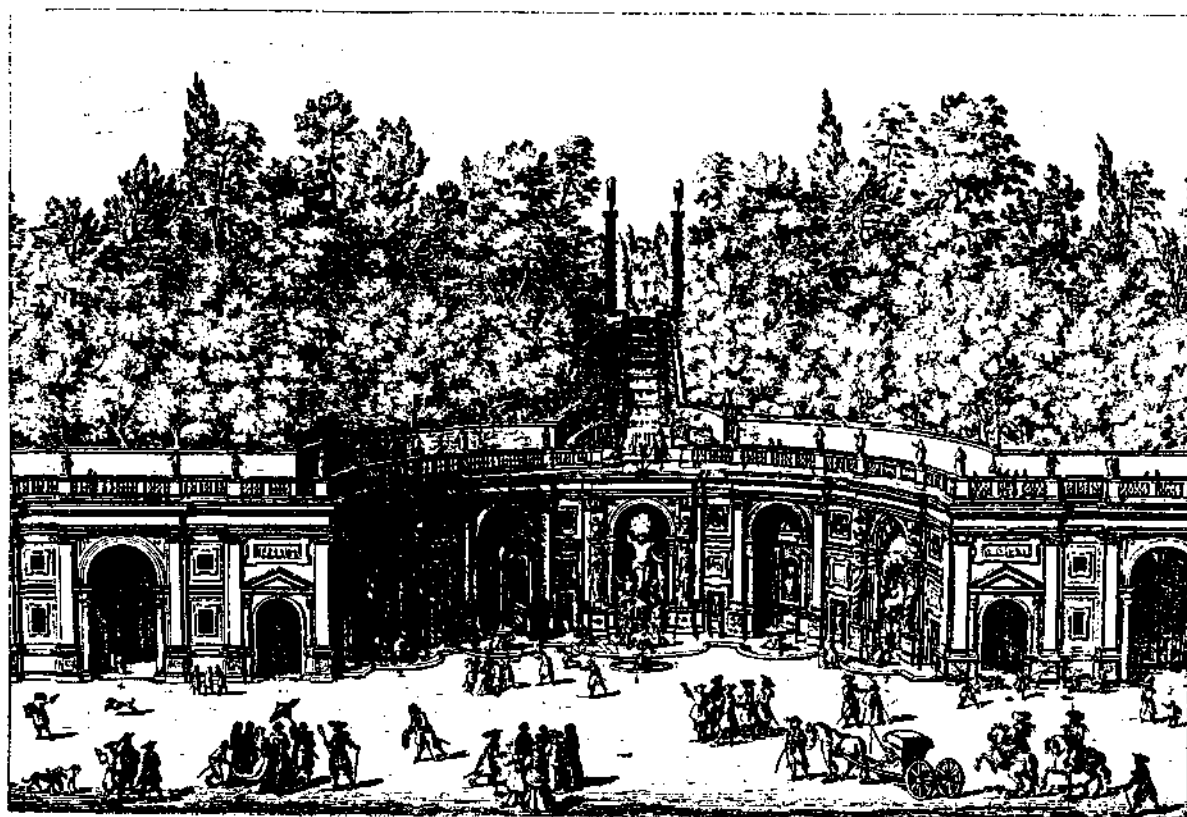


Fig. 352: Villa Aldobrandini: la explanada entre la parte posterior de la casa y el monte (grabado de Barrière).
 Fig. 353: El 'teatro de agua' como frente arquitectónico de la ladera (grabado de Falda).



STANZA DE VENTI NEL TEATRO DI BELVEDERE DI FUSCARI CON LA FAMOSA FONTANA DEL MONTE PARNASO CON APOLLINE ET LE MUSE CHE SVONANO CON INSTRUMENTI IDRAVLICI A FORZA D'ACQUA ARCHITETTURA DI GIACOMO DELLA PORTA.

Inc. Gio. Battista Piranesi del 1764

Grav. Inc. Reg. de stampa in Roma alla P. e. C. 1765

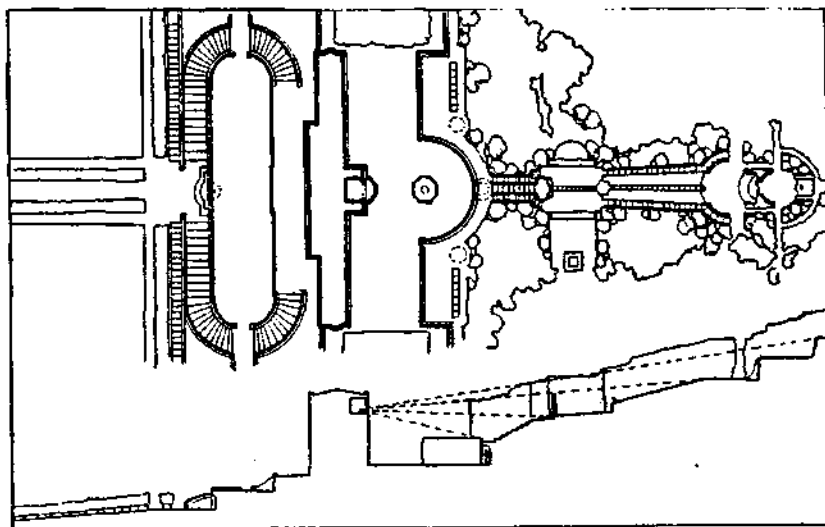


Fig. 354: Villa Aldobrandini: la estancia de Apolo o de los Vientos (grabado de Falda).

Fig. 355: Planta esquemática y sección transversal de la villa con los ángulos visuales desde la logia superior (de Shepherd).

pintada en la bóveda una pérgola con parras, trepadoras de flor y aves, y en los recuadros de los muros la historia de Apolo; al fondo, iluminado por ventanas altas, hay un grupo escultórico realizado en madera pintada, en el que están figurados sobre el monte Parnaso, Apolo y las nueve Musas que hacen sonar instrumentos de viento, con Pegaso en primer término (63); en el centro de la cámara, una bola de cobre se mantenía en el aire por efecto de la corriente que soplaba por un agujero del suelo (64).

Todo el frente está exteriormente articulado con pilastras jónicas que sostienen un orden mayor; otro más bajo que pasa por detrás de ellas se apoya en columnas exentas a los lados de cada vano. Los miembros del orden, de color ocre oscuro destacan sobre el fondo claro de los paños. En el friso se grabó una inscripción en honor del fundador de la villa (65). Por encima del entablamento corre una balaustrada coronada por estatuas (66) que se interrumpe en el centro, donde una estrella, emblema de la familia Aldobrandini, despedía por las puntas un penacho de agua en el que el sol formaba un arco iris. Este 'teatro de agua' está circunscrito por espesas masas de vegetación que le sirven de fondo (67); pero en el eje de la casa esas masas están cortadas en vertical, dejando sitio a una escalera de agua que desciende desde dos columnas helicoidales y desaparece por detrás de la fuente de Atlas. Esta vista es la que se contempla, enmarcada por el arco, desde la logia inferior, según se representa en el conocido cuadro de Granet (68). La explanada estaba limitada a los lados por arboledas regulares de plátanos recortados, las cuales daban paso a los jardines secretos, partidos en cuadros de boj y mirto, en los extremos de la terraza (69). A la altura de éstos unas rampas dobles conducen hasta el nivel situado por encima del hemiciclo, al que también se puede subir por unas escaleras de caracol y por otras rampas ocultas detrás de las estancias. Subiendo por el lado derecho se descubre, semioculto entre la arboleda, un mascarón demoníaco tallado en la roca viva, similar al Ogro de Bomarzo (70), que señala alegóricamente el inicio del recorrido por los jardines superiores.

La cascada está compuesta por una ancha rampa central escalonada

y dos cadenas de agua laterales, a modo de pretilles, en las que se combinan leones, tortugas, caracoles, peces y otros animales tallados; a los lados hay sendas escaleras estrechas, con surtidores ocultos, que llevan hasta los niveles altos. Las columnas de Hércules lanzan el agua por encima de ellas, recogiénola al caer en sus hélices para dirigirla a las cadenas de agua. Más allá de las columnas la llegada del agua se organizaba en tres fuentes sucesivas, dispuestas escalonadamente a lo largo de la misma directriz cortada en el bosque. La más baja de ellas era una fuente rústica formada por apilamientos de rocas, en la que el agua salía bajo un arco, cayendo en dos escalones al canal que la transportaba hasta la cascada; delante de ella se había formado una estancia recortada en la arboleda y delimitada por setos altos de laurel, con líneas de cipreses, o quizá pérgolas, a los lados (71), la cual se ampliaba hacia el sur hasta un pequeño estanque cuadrado. Desde la fuente rústica se ascendía hacia la siguiente por dos rampas ligeramente divergentes, también limitadas por setos, que nacían a los lados de aquélla; entre ambas, y flanqueando la caída de agua, se formaban dos bandas trapezoidales de arbustos recortados en dibujos geométricos. En el nivel superior, había una plaza semicircular delante de la fuente llamada de los Pastores, por las figuras esculpidas en sus nichos; el frente, de carácter arquitectónico, se rompía en el centro, donde emergía una masa rocosa dispuesta en tres pisos por la que resbalaba el agua. Dos escalinatas curvas llevaban hasta el último nivel, donde en otra fuente rústica con arcos a los lados y mascarones en los extremos entraba el agua proveniente del monte Algido (72). A un costado y a otro de este eje acuático se extendía el bosque de encinas, cipreses, castaños, laureles y acebos, cruzado por caminos que nacían transversalmente de las tres explanadas sucesivas, perdiéndose enseguida en sendas irregulares que bajaban hacia las plazoletas semicirculares situadas junto a las rampas laterales de acceso.

La composición de la villa Aldobrandini, con ser tan extensa la superficie ocupada y tan rica y variada su resolución, está basada en un

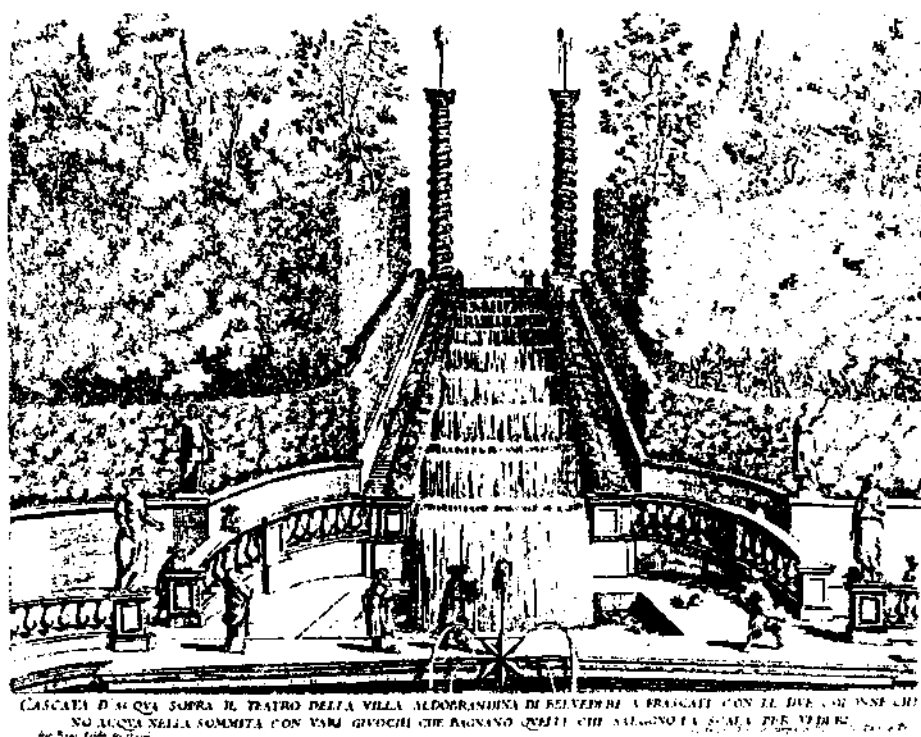
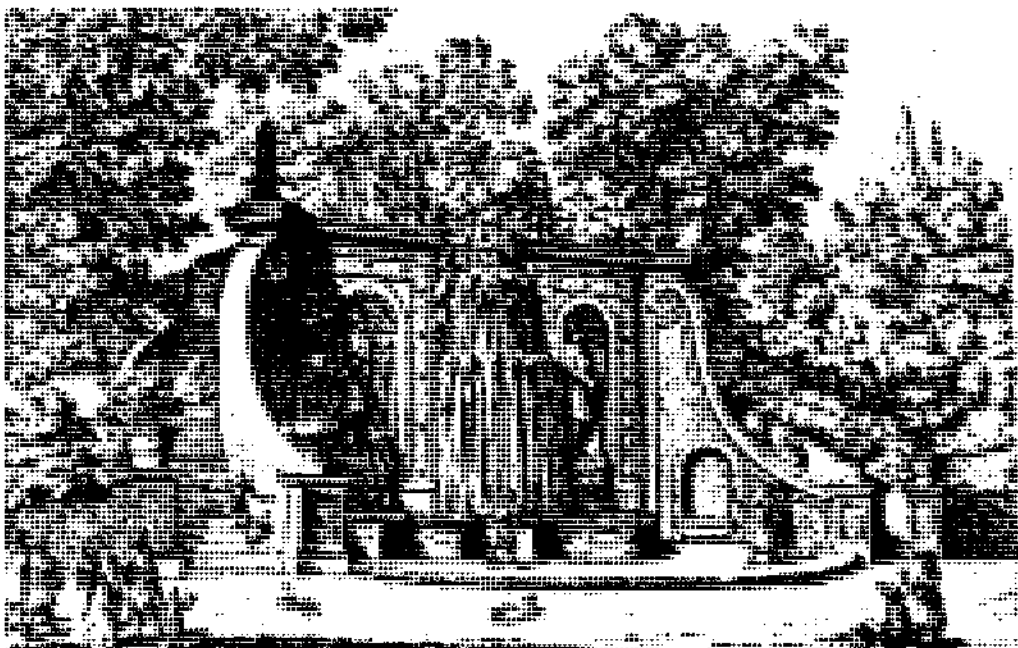


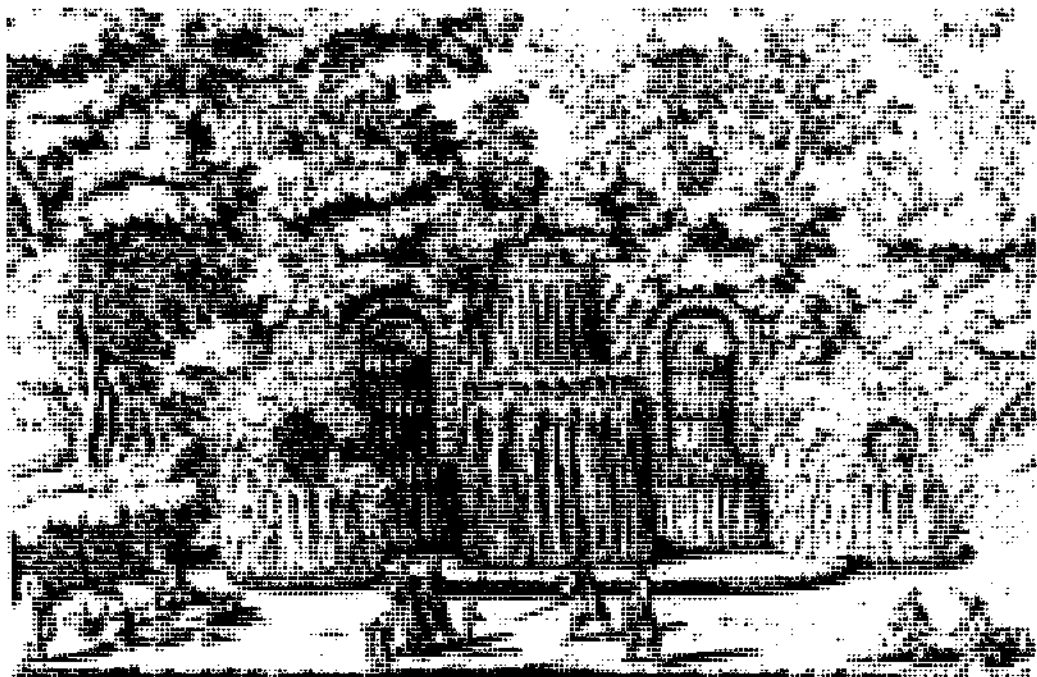
Fig. 356: Villa Aldobrandini: la escalera de agua y las columnas de Hércules (grabado de Falda).
 Fig. 357: Primera fuente rústica por encima de la cascada (de Falda).



ALTRA FONTANA PIÙ SOPRA ALL' ANTECEDENTE FONTANA RUSTICA DEL TEATRO DELLA VILLA ALDOBRANDINA DI BELVEDERE A FRASCATI CON GIOCHI D'ACQUE NELLE SCALE.

del Pav. di F. de' Salvi.

Gio: Battista Ruffi fu stampo in Roma alla Pace ed. Gio: de' Pini 1778



ULTIMO PROSPETTO DI FONTANE DEL TEATRO DELLA VILLA ALDOBRANDINA DI BELVEDERE A FRASCATI NELLA SOMMITÀ PIÙ ALTA DEL MONTE DOVE L'ACQUA ALGIDA FA LA PRIMA MOSTRA, DERIVANDO DA GLI ACQUEDOTTI PER SPATIO DI SEI MIGLIA.

del Pav. di F. de' Salvi.

Gio: Battista Ruffi fu stampo in Roma alla Pace ed. Gio: de' Pini 1778

Fig. 359: Villa Aldobrandini: Fuente de los Pastores (grabado de Falda).
Fig. 359: Fuente rústica superior con la entrada del Acqua Algida (de Falda).

sistema de pocos elementos o grupos de ellos que, gracias al dominio de la escala y a la seguridad con que se establecen las relaciones entre los mismos logran ese efecto inmediatamente perceptible de persuasiva monumentalidad que la caracteriza: el tridente de calles, el conjunto de plataformas, el bloque-pantalla de la casa, el frente arquitectónico de la ladera y el eje acuático cortado en el bosque.

En la parte inferior de la ladera el elaborado jardín de cuadros que era pieza de representación habitual en las villas del siglo XVI ha desaparecido. El plano delantero no es ya una superficie horizontal, subdividida en dirección ortogonales y graduada desde el centro, sino una superficie inclinada, perfectamente lisa y homogénea -un prado, en realidad-, cruzada por tres caminos divergentes que desde la puerta suben hacia la casa (73). El camino central señala el eje del edificio -que será ya el de toda la composición- y dirige la mirada hacia éste; los laterales logran el control de la extensión, al tiempo que subrayan la cualidad focal de la entrada en cuanto punto de partida de los recorridos: focalidad, axialidad y extensión están sintetizadas en el tridente. Pero las líneas de árboles que bordean estos últimos, sirven también en alzado de telones que enmarcan la vista frontal de la villa desde el exterior del recinto, encuadrando el edificio apoyado en los planos horizontales de las plataformas.

El juego de las plataformas, yuxtapuesto en planta a la base del tridente, nace de la compenetración entre las rampas y los dos desniveles que se producen al pie de la casa. Hasta el momento ambas clases de piezas se habían relacionado por yuxtaposición o superposición: en unos casos -fueran escaleras o rampas- se pegaban al muro de contención, doblándose sobre él cuando su longitud lo exigía, y en otros se apoyaban sobre los taludes siguiendo la dirección de la vertiente; en el primero quedaba subrayada la horizontalidad de las terrazas, y por tanto el escalonamiento del terreno, del cual se prescindía, en cambio, en el segundo en favor -de una transición continua. En ambos casos se trataba de rampas rectas o quebradas adosadas a un plano; cuando se empleaban en cambio piezas cur-

vas -como en la villa y en el mismo palacio Farnesio- éstas creaban, alrededor o en el interior de ellas, su propio espacio ovalado, ajustado a su contorno, que solo en la entrega axial se adosaba a la plataforma siguiente. En la última terraza del jardín de Rafael para villa Madama, el trazado de las escaleras se ajusta por fuera a la misma, porque no cubren sino la mitad de su perímetro; la terraza se sitúa en la cota inferior de la escalinata, mientras su desnivel con la ladera debe ser salvado por otra escalera exterior yuxtapuesta a ella. Pero quizás sea en la fuente del Dragón de villa d'Este donde mejor se anticipan ciertos aspectos de Frascati, porque aun estando la pieza incluida en el plano inclinado, el trazado curvo en el espacio de las dos escalinatas las independiza de éste con el que, sin embargo, establecen una conexión a mitad de trayecto; al tiempo, el espacio restado a la ladera en el que se instala la fuente resulta autónomo respecto a ella, puesto que es un plano horizontal aunque de nuevo ubicado a la cota inferior. En villa Aldobrandini el espacio interior a las rampas se levanta hasta una altura intermedia, conectando con ellas en los puntos diametrales, mientras el plano inclinado de la ladera es sustituido al exterior por las propias terrazas que se adelantan curvándose alrededor de aquéllas. El resultado es la macia de la pieza en forma de anillo alargado de las rampas con los dos escalones en que queda organizada la vertiente, y el vaciado consiguiente del espacio contenido a la altura del primero de ellos; de esta manera, la conexión entre los tres niveles, que habría precisado de dos piezas de escaleras yuxtapuestas en los frentes respectivos -como ocurre en el palacio Farnesio-, se resuelve con una sola que, rompiendo el perfil de las terrazas, determina por sí misma su perímetro interior, sin mengua de la axialidad mantenida por los huecos sucesivos de la fuente y de la gruta. Esta solución permite conjugar la estabilidad formal necesaria al edificio, subrayando la horizontalidad de las plataformas en las que directamente se apoya, con el dinamismo de la composición, que viene dado por la continuidad de los planos inclinados y curvos de las rampas intersectándose con los verticales y horizontales de las terrazas, y por la contraposición entre el espacio curvo de la explanada ahuecada a media altura y la masa esquinada del edificio. Por otra parte, la prolongación de los recorridos en la dirección

transversal intensifica el movimiento relativo del edificio, al llegar la curvatura semicircular más allá de los testeros, favoreciendo la visión del volumen en escorzo, que sucede a la visión frontal a lo largo del camino central del tridente; también en los viales exteriores de éste se reproducirá esa visión escorzada, pero no solo del edificio, sino simultáneamente de las plataformas, respecto a cuyos puntos extremos se abren proporcionalmente en la misma medida que éstas respecto a aquél.

La casa divide la villa en dos partes; colocada de frente a la ladera, el fuerte declive de ésta impide la ocupación en profundidad, obligando a un desarrollo en anchura y altura (74). La extensión horizontal se refuerza añadiendo las alas y, sobre todo, las chimeneas en sus extremos, que dilatan virtualmente el plano frontal de la fachada, fijando visualmente la longitud total del edificio. Ahora bien, esas alas apenas sobrepasan la altura del desnivel: constituyen, en realidad, un frente arquitectónico del mismo que se presenta en continuidad con el cuerpo central; éste a su vez no se apoya en la terraza alta, sino que, prescindiendo del basamento, queda también embutido en el declive, con el fin de lograr mayor altura aparente consiguiendo un piso más hacia delante. Para subrayar la dimensión vertical, el cuerpo central se adelanta ligeramente respecto a las alas, mientras las pilastras forman calles estrechas alternadas sobre la fachada; pero el mayor énfasis proviene de la elevación de la crujía central y la superposición de los fragmentos simétricos de frontón a las bandas exteriores; éstos creaban una tensión de fuerte componente vertical -reforzada por las chimeneas extremas-, pero no tan aguda como resulta ahora con el frontón triangular que sustituye sobre la elevación central al curvo. Con todo ello, la fábrica se presenta como un prisma laminar de compleja coronación que, visto de frente, es percibido sin espesor, como una pantalla que separa los prados delanteros de la floresta posterior (75). La casa constituye el fondo de esta parte de la villa: nada de lo que hay detrás puede adivinarse desde delante; apenas el borde del frente arquitectónico de la ladera asoma por encima de los paseaderos laterales.

La parte delantera de la villa presenta un cierto carácter urbano: su orientación hacia Frascati y hacia Roma, la severa y cerrada fachada del edificio, la resolución de los planos inferiores a partir de los viales de comunicación entre la ciudad y la villa, y la presentación de ésta sobre plataformas al modo del palacio Farnesio en Caprarola, así lo indican. Muy distinto será el carácter de la mitad posterior; la presencia de la casa obliga a retirar la pendiente -como en Castello, por ejemplo, pero al contrario que en villa Madama, donde el edificio se apoya directamente en el monte-, cortando la ladera para dar cabida tras aquélla a un plano horizontal. Un muro de contención habría de asegurar la estabilidad del terreno, pero ese muro se adelanta hacia la casa formando, en correspondencia con ésta, una fachada de ladera de su misma longitud, con ábsides y con estancias tras ellas. Se configura así un espacio alargado y comprimido entre el bloque del edificio -ahora más apaisado, pero todavía prolongado a los lados en las plataformas sobresalientes de las alas- y este frente arquitectónico engrosado; un espacio desde el que ya no se alcanzan a ver las partes inferiores de la villa, para lo cual es preciso acceder a los paseaderos laterales. En mitad del edificio se adelanta poderosamente la torre de las logias, y el frente de la ladera se ahueca en el hemiciclo ensanchando el espacio alrededor de ella. Se conforma de este modo un frente similar al de la terraza superior del Belvedere -semejanza que la reutilización de la 'travata ritmica' refuerza conscientemente-, que sin embargo no tiene aquí el sentido de terminación perspectiva del recinto, sino, muy al contrario, de primer término del mismo. Si ese frente fuera recto, nada podría verse por encima de él, salvo las frondas que cubren el monte; la ampliación semicircular permite, al alejarlo, que se aprecie desde abajo el primer tramo del eje acuático hasta las columnas gemelas. Razones de estática del terreno aconsejarían, sin duda, evitar una abertura del frente en el eje que hubiera consentido la continuidad entre el teatro y la cadena de agua, pero en modo alguno harían indispensable el cierre formal con la continuidad del muro en el tramo central; es constatable, pues, la existencia de una voluntad de separar espacialmente la explanada de la mitad superior de la ladera, tanto más cuanto ningún elemento de transición -recuérdense los de las terrazas intermedias en

villa Lante, por ejemplo- se adosa al muro en ese punto, y las escaleras se ocultan en el desnivel o se alejan a los extremos, como en Castello. Ahora bien, este corte espacial impuesto por la continuidad del límite queda matizado por la visión en el eje de las partes superiores. Precisamente con ese objetivo parecen estar construidas las tres logias: desde dentro de la logia inferior se aprecia ya, tras las columnas y el bosque, alguna parte de las fuentes superiores, en particular de la de los Pastores, visión que se ampliaría desde la segunda -a la que corresponde la vista de Falda- que está a la altura de la cascada; la superior fue expresamente levantada para dominar desde su altura las tres fuentes: se encuentra al nivel del primer rellano, pero el talud de la vertiente permite ver prácticamente entera la fuente de los Pastores y buena parte de la última: "Y desde las logias y desde cualquier cuarto que tenga vista hacia el Monte -dice Agucchi- y estando paseando y comiendo y en el lecho, se ve brotar este agua... El sitio ha concedido este privilegio, que estando en el aposento se gocen las fuentes, cuando en los otros jardines se necesita por lo común para gozarlas salir de casa y andarlas buscando" (76).

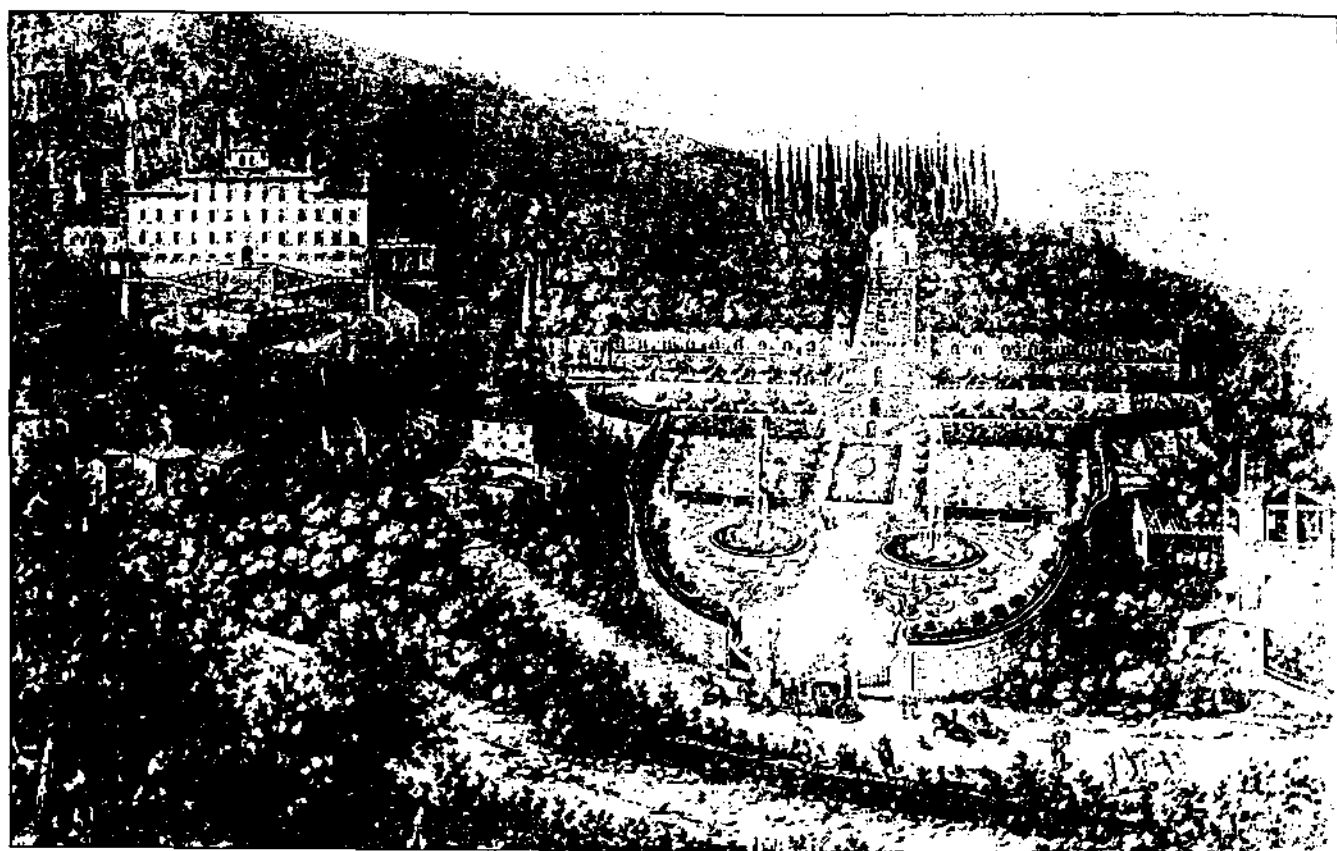
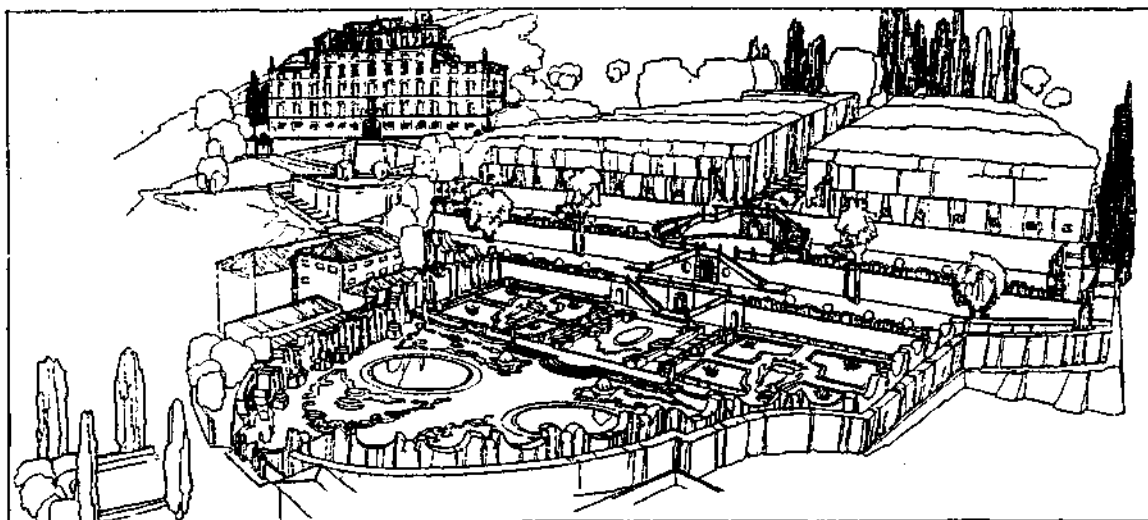
La mitad posterior de la villa, tras el teatro de agua, es básicamente un bosque, cruzado en el eje determinado por la casa -como en el parque sur de Pratolino- por una avenida rectilínea. Ningún propósito hay aquí, sin embargo de crear una naturaleza artificial: las arboledas presentan un aspecto perfectamente rústico; no hay grutas, ríos, lagos o montes pseudonaturales, ni siquiera fuentes en los cruces de los caminos como en el parque de villa Lante; éstos no forman entramado alguno ni manifiestan otra intencionalidad que la de procurar unos paseos que desciendan hacia las escaleras a la sombra de los árboles. Por otra parte la avenida es, más que tal, una sucesión de piezas de agua lineales o puntuales, alternadas con plazoletas que se escalonan en la ladera. La secuencia talud/explanada/fuente se repite dos veces: primero en la escalera de agua que lleva hacia la fuente rústica inferior, y a continuación en los rectángulos ajardinados en pendiente que conducen hasta la de los Pastores, para concluir, eliminando el primero de los términos, en la superposición con ésta de la tercera fuente con la entrada del agua álgida en la cima del

monte. En la cascada se reelaboran en términos monumentales las cadenas de agua de Bagnaia y Caprarola, y se indica con las columnas helicoidales el plano terminal de la misma, que constituye, al tiempo, el ingreso a los sectores rústicos de la villa. A partir de ahí el terreno se escalona en las tres plazoletas antepuestas a las fuentes. Ahora bien, esos planos horizontales no se continúan transversalmente formando terrazas -solo en el primero hay unas estancias laterales-; los frentes arquitectónicos de las fuentes y sus espacios delanteros, en contraste con el frente corrido que forma detrás de la casa el borde inferior de la ladera, se limitan al ancho del eje recortado en la espesura, en una variante del aterramiento simulado de villa d'Este. Pero al contrario que allí, los caminos transversales ni siquiera producen una espina, puesto que, al no existir focos de atracción periféricos, desaparecen en el bosque; por otra parte, al ubicarse las fuentes, no delante, sino al fondo de las plataformas, e incorporar paseos laterales que las separan de la floresta, la dirección longitudinal acaba afirmándose como la única relevante. En todo caso, esa disposición perspectiva no cumple, como en Tívoli, el papel de estructurar en altura el espacio de la ladera hasta llegar a la casa; a la inversa: no solo el edificio se encuentra abajo, sino que solo desde él es posible percibir el conjunto de aquélla. Si desde el hemiciclo no se veían por detrás de las columnas gemelas más que las frondas, tampoco desde los niveles superiores de la ladera alcanza a percibirse lo que ocurre más allá de las fuentes respectivas: al acceder a la terraza formada sobre el teatro de agua, la visión axial se recupera al pie de la cascada -la vegetación impide la visión en escorzo-, pero desde allí siguen sin verse las fuentes superiores; en el borde de la primera explanada se vería no más del tercio superior de la fuente intermedia, que solo al coronar la rampa aparecería por completo a la vista; desde la correspondiente a ésta, nada se vería a su vez de la última fuente; pero desde cualquiera de esos puntos, mirando en sentido contrario, aparece la torre de las logias, enmarcada por las columnas de Hércules, cerrando por abajo el espacio abierto entre las arboledas. Era, por tanto, a quienes pudieran asomarse a los miradores de la casa -como un siglo antes en el Belvedere a aquellos que tenían el privilegio de frecuentar las cámaras papales-, a los que estaba

reservado ese espectáculo espacial, concentrado en el conducto óptico seccionado en el bosque, en el que se escenificaba, sirviéndose del agua y de la piedra, la transición gradual de la arquitectura a la naturaleza, en una alegoría de la propia idea de jardín.

En ello estriba, precisamente, una de las más notables diferencias entre la villa Aldobrandini y la villa Garzoni, construida hacia mediados de siglo en Collodi, no lejos de Lucca (77). El jardín se extiende, como los anteriores, sobre una ladera, aunque no situada frente a una llanura sino en un valle; pero la casa, levantada sobre los fundamentos de un castillo medieval a través del cual se entraba a la población, se encuentra separada del jardín, a la izquierda -esto es, al noroeste- y en posición oblicua respecto al mismo, sin que pueda establecerse relación compositiva alguna entre ambos, aunque desde las ventanas altas de aquélla se divisen los planos inferiores de éste (78).

Desde la puerta abierta en su extremo inferior se percibe el jardín entero de una sola mirada (79). El recinto comprende tres partes bien diferenciadas: los planos inferiores, uno horizontal y otro inclinado a continuación, unas terrazas intermedias con escalinatas en el centro, y el bosque, con una abertura axial por la que desciende la escalera de agua. El plano horizontal es de contorno mixtilíneo y está circunscrito por un doble muro de tejo de perfil almenado, delante del cual hay colocadas algunas estatuas de gran tamaño, y entre cuyos forros se dejan pasos ocultos que llegan hasta las terrazas. Su actual organización en planta obedece a una intervención del siglo XVIII: hay dos estanques circulares en posición simétrica que apenas sobresalen del suelo, con sendos surtidores verticales de unos 10 m. de altura, alrededor de los cuales se disponen en grupos vagamente triangulares caprichosos diseños ondulados recortados en seto muy bajo y rellenos con flores, formando un parterre bastante disperso pero de indudable ascendiente francés (80). Unos escalones, curvados en el centro y con platabandas a los lados, separan el talud rectangular



Figs. 360 y 361: Los jardines de villa Garzoni con el palacio a un lado, en un dibujo de Shepherd y en una estampa de finales del siglo XVIII (en Dorsi).

que asciende suavemente hasta el pie de las terrazas. En éste se disponen dos grandes cuadros bordeados por setos y arriates, cortados en cruz, con el escudo de los Garzoni en medio y variedad de arbustos y macizos florales alrededor formando dibujos de tipo vegetal; otro cuadro rectangular dejado en el centro entre las dos rampas, contiene en un óvalo un monograma familiar realizado, como los escudos, con teselas de mármol de colores (81).

Por encima de este plano inclinado se suceden tres terrazas estrechas. A la primera, cuyos muros de contención están cubiertos con trepadoras se accede por escaleras simétricas divergentes de un solo tramo; entre ambas hay un nicho y otros dos más pequeños en los extremos, los tres con figuras hechas de terracota rojiza, como los balaustres y los remates de los barandales. A esa terraza también se llega por rampas que continúan en sus extremos los pasillos ocultos; está adornada con arbustos y vasos de cítricos y también con algunas palmeras plantadas junto al muro posterior. Sobresaliendo de éste, las escaleras que suben a la siguiente tienen tramos convergentes; entre ellos, un portal almohadillado da paso a una gruta con iluminación cenital, al fondo de la cual se encuentra un Neptuno. Las paredes y la bóveda están articuladas con bandas de piedra lisa, mientras los entrepaños se rellenan irregularmente con la piedra porosa habitual y el suelo se cubre con canto rodado formando dibujos. La segunda terraza tiene en un extremo un teatro vegetal instalado en el siglo siguiente, cuya escena está compuesta por altos bastidores de boj, con las estatuas de Talía y Melpomene a los lados de una fuente rústica que cae desde el muro de fondo. En medio de la terraza, los dos brazos de escalera la interrumpen al despegarse de la pared curvándose en semicírculo; entre ellos se ahueca otro nicho en línea con las oquedades inferiores. El muro de contención del siguiente nivel se continúa en altura con muros vegetales en los que hay nichos que albergaban bustos de los emperadores romanos (82); en el centro los setos se interrumpen, y dos enormes sátiros apoyados en pilares enmarcan la abertura, señalando la entrada a la parte superior del jardín.

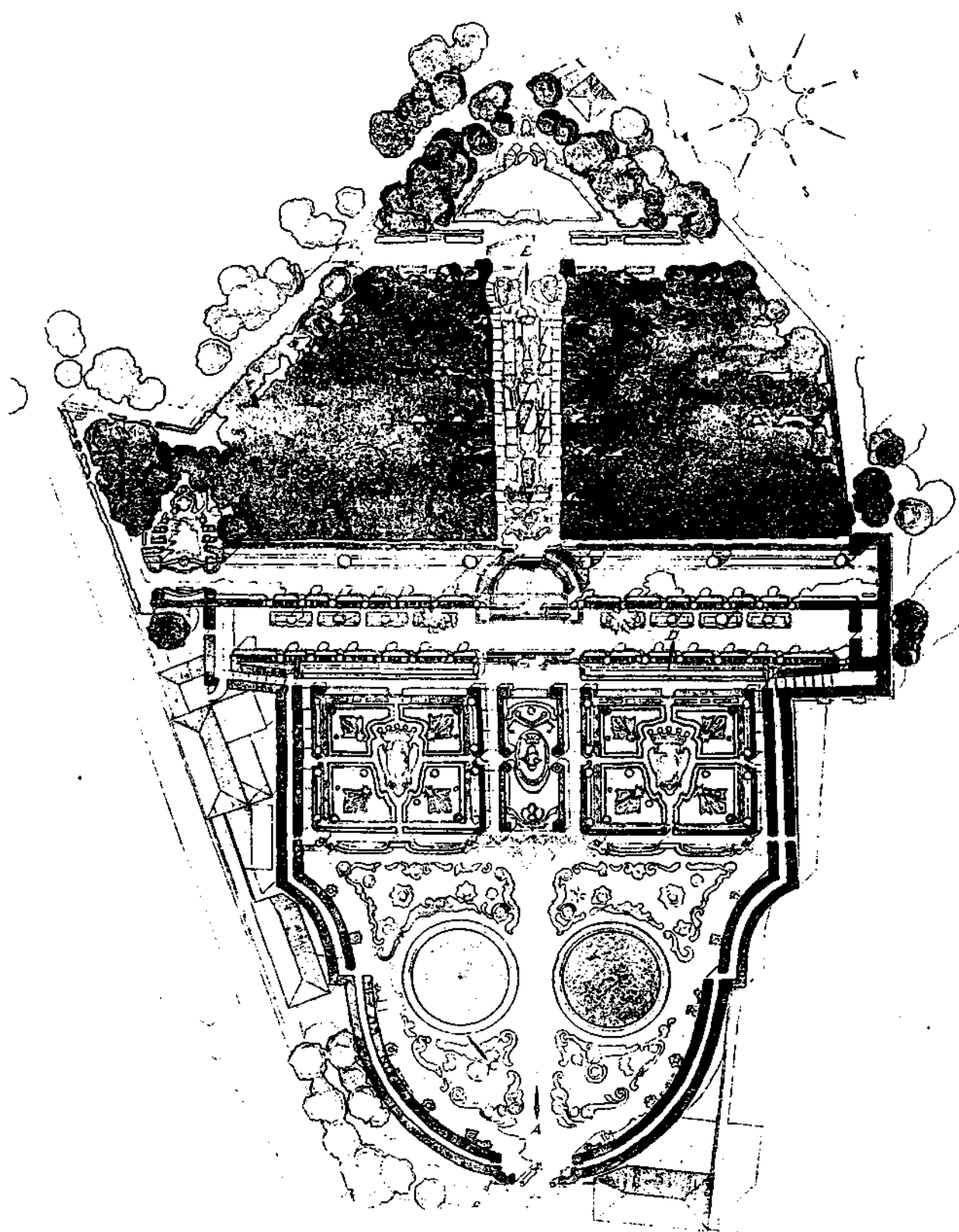


Fig. 362: Villa Garzoni: planta de Shepherd.

La tercera terraza no es más que un paseo estrecho entre el muro vegetal y el bosque de robles que cubre a partir de allí la ladera, las masas frondosas están podadas verticalmente, de modo que forman dos volúmenes geométricos compactos a los lados de la escalera de agua. Esta está constituida por una caída de agua central entre formaciones rocosas, flanqueada por otras laterales, que terminan en un estanque donde unos pájaros grotescos arrojan agua por el pico. Dos rampas escalonadas ascienden paralelas a la cascada; a intervalos regulares salen de ellas caminos transversales que cruzan en línea recta las arboledas hasta el perímetro. Las rampas terminan en dos figuras yacentes que representan a Lucca y Florencia (83); pasadas éstas hay un último camino que, al hacerse más ancho, adquiere entidad de terraza, y tras él un estanque ahuecado en exedra, al fondo del cual, a través de dos pórticos rústicos, cae el agua que viene desde la cumbre. La cima del monte está cubierta por cipreses, que sobresalen por encima de las masas de robles coronando el jardín; entre ellos se alza la estatua de la Fama, la cual se adelanta en el vacío lanzando por el cuerno un gran chorro de agua, que salta formando un arco hasta el estanque inferior.

En el siglo XVIII se añadieron, en el interior del bosque, otras construcciones además del teatro: una rotonda por detrás de éste, y unos baños escondidos en la cumbre tras los cipreses (84). Un camino que nace al final de la terraza del estanque, y hasta el que sube desde el teatro una rampa perimetral, conduce a través de una arboleda irregular hacia el palacio; donde el recinto termina, un puente rústico salva la caída del terreno, al fondo de la cual se halla un estrecho y alargado laberinto de setos altos (85).

Villa Garzoni es el resultado de combinar algunos rasgos de las villas de la campiña romana del siglo anterior con otros de la villa Aldobrandini: si de ésta toma sus proporciones anchas (86), la división en dos mitades, una de ellas un bosque, la continuidad del eje a ambos lados, incluso partiendo en dos aquél, y la condensación arquitectónica de la franja central, a villa Lante, por ejemplo, se asemeja en la sucesión de

plano horizontal, talud, terrazas, escalera de agua y remate en exedra, y también en que ningún edificio se interpone en el desarrollo del espacio perspectivo sobre la ladera. Suponiendo que la disposición inicial no fuera radicalmente diferente a la actual, en el plano inferior de la villa Garzoni hay, por una parte, una recuperación del jardín ornamental del siglo XVI, extendido al pie de la pendiente. Pero no configurado como un jardín de cuadros; al contrario, no es difícil reconocer en él el esquema en tridente del plano de entrada de la villa Aldobrandini. Como en éste nacen en la misma cancela tres caminos divergentes: dos pasos laterales que, al plegarse aquí el perímetro y sustituir por el seto doble de tejo la doble hilera de cipreses, se constituyen en límite del espacio inferior, y un vial central que señala el eje pero que carece de una delimitación clara; es a los costados de éste donde se producen los diseños ornamentales, rellinando las superficies intermedias que en Frascati permanecen vacías. Tampoco en jardines anteriores se ponían en contacto directo el plano horizontal y las terrazas, sino que ambos se articulaban por medio de un plano inclinado; en Bagnaia los palacetes estaban situados a los lados del mismo, con rampas quebradas formando un rombo sobre él. Al no haber aquí edificio, toda la longitud del talud se ocupa con un motivo ornamental muy recargado -incluso de gusto dudoso, como asimismo ocurre con los grafismos parietales de las escalinatas y con algunas de las figuras en terracota y en topiaria esparcidas por la villa (87), cortado por dos rampas paralelas que, dejando un rectángulo en medio, marcan el ancho que el eje mantendrá a lo largo del jardín.

A continuación se dispone, como en villa Aldobrandini, una agrupación de tres terrazas, que gracias a su ritmo rápido y al énfasis puesto en su materialidad como objeto, en su construcción geométrica y en su unidad plástica, constituyen por adición una 'fachada' arquitectónica que suple en vista frontal al edificio ausente. Pero estas terrazas no se organizan según un juego de tensiones y compensaciones similar al de Frascati, sino según un sencillo sistema aditivo derivado del Belvedere: en los tres muros frontales se adosan o se ahuecan tramos de escalinatas simétricos en direcciones contrapuestas. Como no existe edificio, no se hace ne-

cesario recortar tras él la ladera, ni, por tanto, darla un frente, ni ahuecarla en el centro para ganar espacio y visión; no obstante, sobre el borde de la terraza más alta se levanta un muro vegetal como un frente adelantado del bosque, delante del cual la última escalinata se curva formando una exedra semicircular. Por detrás, el bosque se geometriza y se parte en dos, como en la villa Aldobrandini, para dejar sitio a un eje acuático; pero éste no está compuesto por una secuencia escalonada y repetida de piezas de agua, sino por una sola cascada que ocupa, como la cadena de agua en villa Lante, todo el desarrollo del plano inclinado, al tiempo que, como en villa d'Este, nacen a los lados a diferentes alturas caminos perpendiculares que atraviesan las florestas en toda su anchura. En una última terraza, más allá del bosque, la villa termina, al modo de Frascati, en un frente de arcos rústicos por el que entra el agua, la cual cae en un estanque formando, como en Bagnaia, una oquedad bajo la cima de la colina.

La desaparición del edificio -que asoma a un lado sobre las arboledas- hace que la división del recinto en dos mitades, puesta de manifiesto por las líneas horizontales de las terrazas, no implique una separación visual entre el jardín ornamental y el bosque. El escaso fondo de las terrazas y la inclinación de los taludes permite, además, desde un primer momento la visión del conjunto del jardín, desde la cancela de entrada hasta la estatua de la Fama. Los muros verdes se abren simétricamente en semicírculo para abrazar los espacios inferiores, enlazando más arriba con los volúmenes igualmente simétricos del bosque. Las columnas de agua de los dos estanques circulares que ordenan el plano horizontal, subrayan ya el eje de simetría de la composición. El plano inclinado se levanta perspectivamente hacia el espectador, presentando una base abigarrada y colorista a los desarrollos arquitectónicos posteriores; la perspectiva del rectángulo central se continúa más arriba en la de la rampa cortada en el bosque. La evidencia del escalonamiento del terreno queda suavizada mediante la cubrición parcial de los muros frontales por la vegetación, de modo que el juego arquitectónico de las terrazas se densifique en el sector central. Allí la superposición de planos paralelos en profundidad

y en altura, así como el contraste entre la oblicuidad de las escaleras y la horizontalidad de las terrazas quedan subrayados por las balaust^udas, que al aparecer en todos los bordes contribuyen a unificar figurativa^umente el mecanismo de transición. Los huecos repetidos en medio de cada frente cumplen el mismo objetivo, además de, al estar verticalmente super^upuestos, sostener el eje perspectivo en tránsito hacia los sectores altos. Estos quedan encuadrados angularmente por los pilares con sátiros, que destacan sobre el verde oscuro de la vegetación; a los lados, los muros vegetales con el friso de los emperadores cierran en anchura los espacios inferiores del jardín, pero al tiempo se funden en altura con las dos mas^uas vegetales que ocupan la parte superior del mismo. En el corte producido entre ambas, la escalera de agua aparece en continuidad perspectiva con el conjunto de escalinatas y terrazas; sus líneas, como los planos laterales de las espesuras, convergen hacia la cumbre. Las estatuas yac^uentes de las dos ciudades enmarcan la terminación del jardín. La estatua de la Fama se sitúa en el punto de fuga, impulsando hacia delante su surti^udor; por detrás de ella las cortinas de cipreses que apuntan por encima de las arboledas, cierran el espacio perspectivo.

Puesto que toda esta organización espacial es percibida desde abajo, los dispositivos de la visión perspectiva dinámica tienen una importancia menor. Al moverse hacia los lados del jardín inferior, los planos verticales de las terrazas giran y se distancian entre sí, adquiriendo éstas profundidad, al tiempo que la escalera de agua toma inclinación con la visión sesgada, y se oculta tras la floresta la parte alta de la villa. Acercándose a las terrazas, los planos verticales descienden uno detrás de otro, pero, por la menor distancia, los frentes agudos de las escaleras se elevan por encima de los de sus terrazas respectivas; la visión de la cascada acaba por perderse, aunque permanecen a la vista los pilares señalando la abertura y se acentúa por su proximidad la presencia masiva de los bosques. A medida que se sube por las escaleras, la visión de sus frentes se va desplazando en altura y girando sobre sí misma según la dirección de los tramos; desde las terrazas se pierde la visión en profundidad hacia lo alto sobre el eje perspectivo, pero en cambio se adquiere la de los

planos inferiores desde arriba, comprendiéndose entonces su disposición que, vista a su altura, resultaba más bien confusa. Es solo al coronar las terrazas cuando la escalera de agua aparece en toda su extensión, desde el estanque inferior hasta las estatuas de Florencia y Lucca. Según se asciende por las rampas se va descubriendo por encima de éstas la masa rocosa en que se apoya la Fama, hasta que al llegar arriba aparecen el frente rústico y el estanque. Bordeando éste es aún posible llegar hasta la base de la estatua; desde allí, volviendo la vista atrás, la cascada, las escalinatas y el talud ajardinado han desaparecido, pero las paredes del bosque enmarcan la visión del fragmento central del plano inferior, con sus estanques y los gruesos setos que lo cierran, y por encima de ellos el panorama de la otra vertiente del valle, que asciende hasta la divisoria de las aguas.

5.3. Escalonamiento redundante y fragmentación espacial.

Excepcional por su asentamiento, la villa Borromeo de Isola Bella cierra el ciclo evolutivo del jardín aterrazado en Italia. El jardín ocupa más de dos tercios de un islote rocoso del lago Mayor, en los Alpes; un peñasco que se estructura arquitectónicamente geometrizando sus orillas, escalonando las vertientes y regularizando su perfil, mediante plataformas que se superponen desde el borde del agua hasta el punto más alto (88). Un poblado de pescadores se extiende a lo largo del lado occidental, el más próximo a la costa, mientras la casa palacial de los Borromeo se ubica en el extremo norte (89). Desde el ala meridional de la misma se sale a un patio en herradura, con una fuente mural dedicada a Diana al fondo; por detrás de ella unas escaleras suben hacia los jardines, disimulando tras la fuente el giro del eje (90). Un tramo recto lleva a la mayor de las plataformas, que se halla a media altura; está ocupada por arboledas ordenadas en cuadros que forman una barrera visual hacia el oeste, aislando el jardín de la aldea, y hacia el norte, ocultando la vista del edifi-

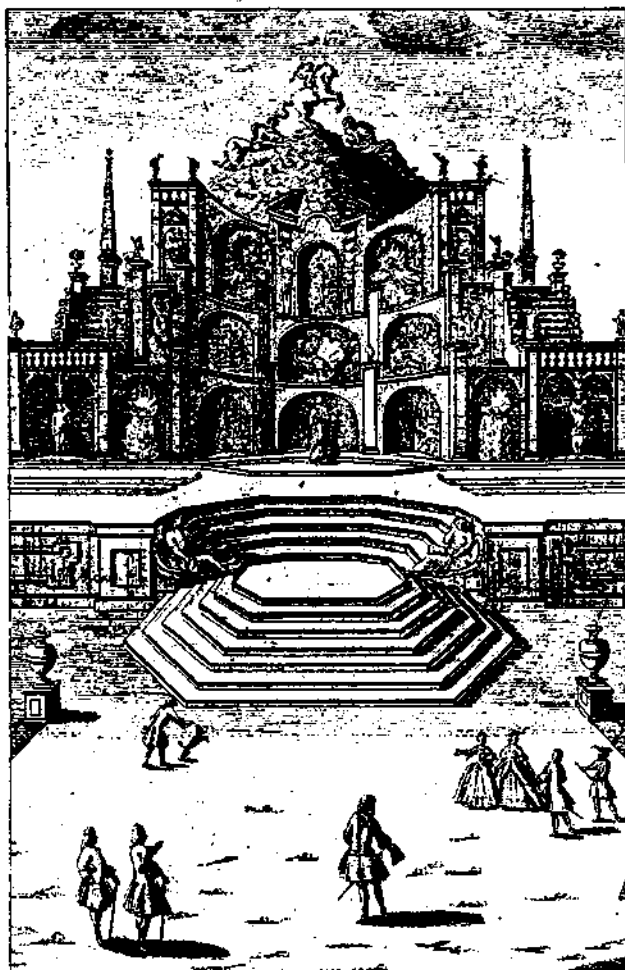
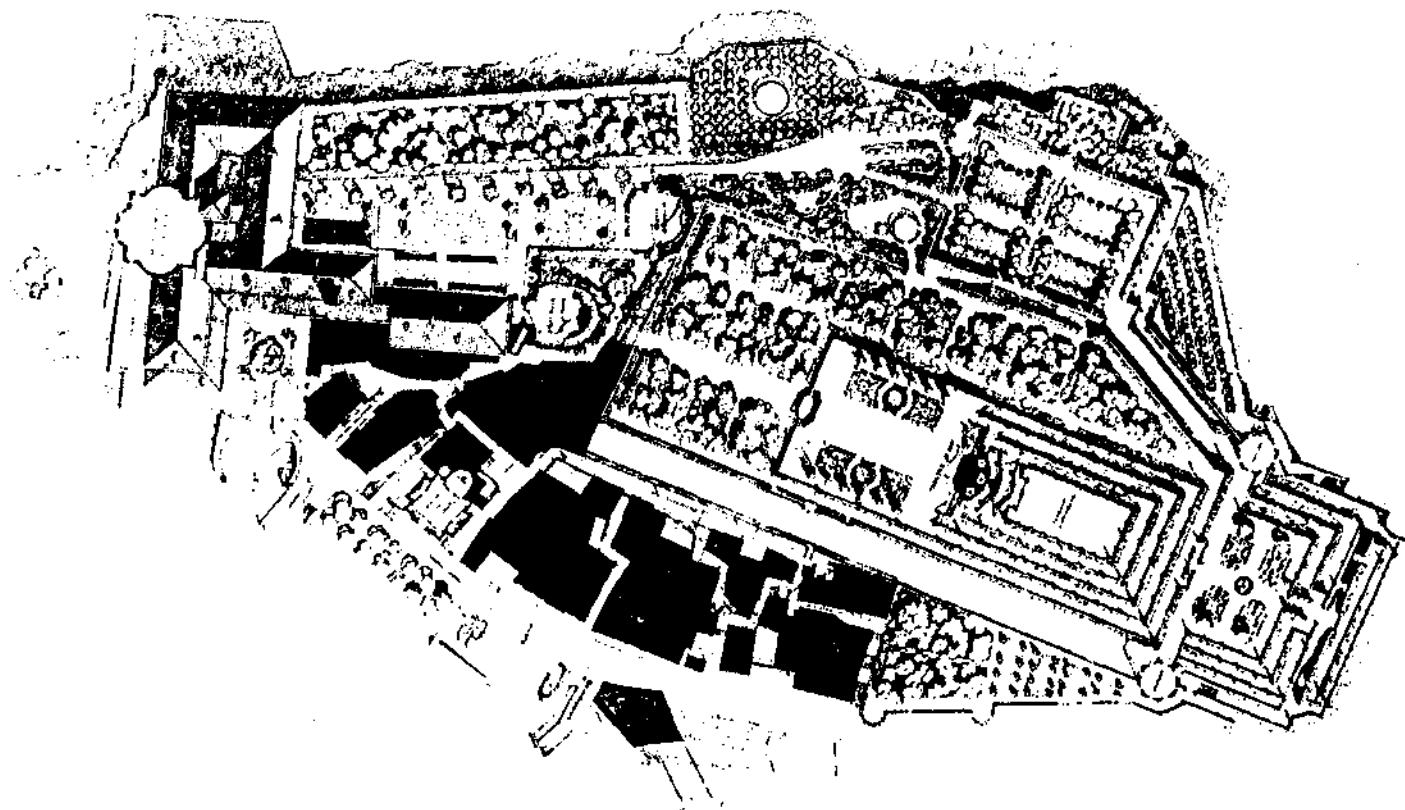


Fig. 363: Isola Bella: piante de Gromort.

Fig. 364: El 'teatro de agua' en el frente septentrional de las terrazas altas, según un grabado de Dal Re (en Borsi).

cio para enmascarar su asimetría y su posición girada respecto al jardín (91). La explanada se amplía hacia levante, desde donde puede descenderse a las terrazas inferiores que ocupan ese costado de la isla. Pero siguiendo el eje marcado por la entrada, una escalinata cóncavo-convexa de figura octogonal da acceso al siguiente nivel: un plano con rectángulos de planta ción ornamental y fuentes bajas a cada lado, flanqueado por hileras de cipreses (92), que dejan una avenida central al fondo de la cual se encuentra un 'teatro de agua'. Este comprende un estanque y un frente formado por tres bastidores cóncavos retranqueados recubiertos con piedra de río, con nichos en los que se colocan estatuas y grandes conchas, entre pilas-tras perfiladas con piedra lisa y rematadas con bolas o 'putti'; en el plano más alto, dos telamones sostienen un frontón quebrado, por encima del cual se yergue un unicornio rampante, emblema de la estirpe. Esta triple exedra forma el frente septentrional de las tres terrazas rectangulares que configuran la parte más alta del jardín, cuyo escalonamiento subrayan los obeliscos y estatuas dispuestos alternadamente sobre pilares en las esquinas. A ellas se sube por escaleras situadas a los lados de los sucesivos bastidores -entre los cuales se puede pasar-, hasta alcanzar la más alta, una explanada completamente despejada bordeada por balaust¹radas; alrededor de ésta hay, a los distintos niveles, pasillos concéntricos con muros cubiertos por espalderas de cítricos, jazmines y rosas, y antepechos con vasijas de arbustos floridos (93).

No es posible, sin embargo, bajar por el costado meridional hacia las terrazas inferiores; para ello hay que volver a la plataforma de las arboledas y regresar luego por los pasos laterales al sur, donde una escalinata de brazos simétricos desciende hasta un jardín de cuadros que se adelanta en el lago. Este está compuesto por un estanque central y cuatro rectángulos de setos recortados alrededor, con grandes tejos a los lados podados en figura de conos; desde allí, el frente meridional de la isla se presenta en altura, con sus cinco terrazas sucesivas tapizadas por la vegetación y rematadas por las estatuas y obeliscos de los vértices, como una pirámide escalonada enmarcada por los tejos y subrayada por la balaust¹rada con estatuas de la escalinata. Otras cuatro terrazas con tratamiento

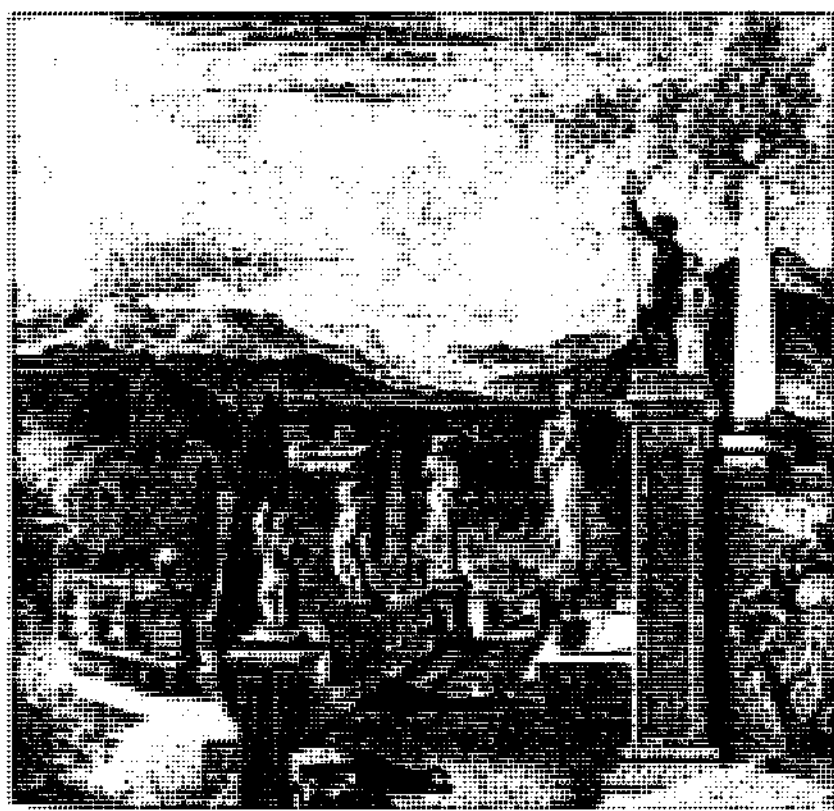
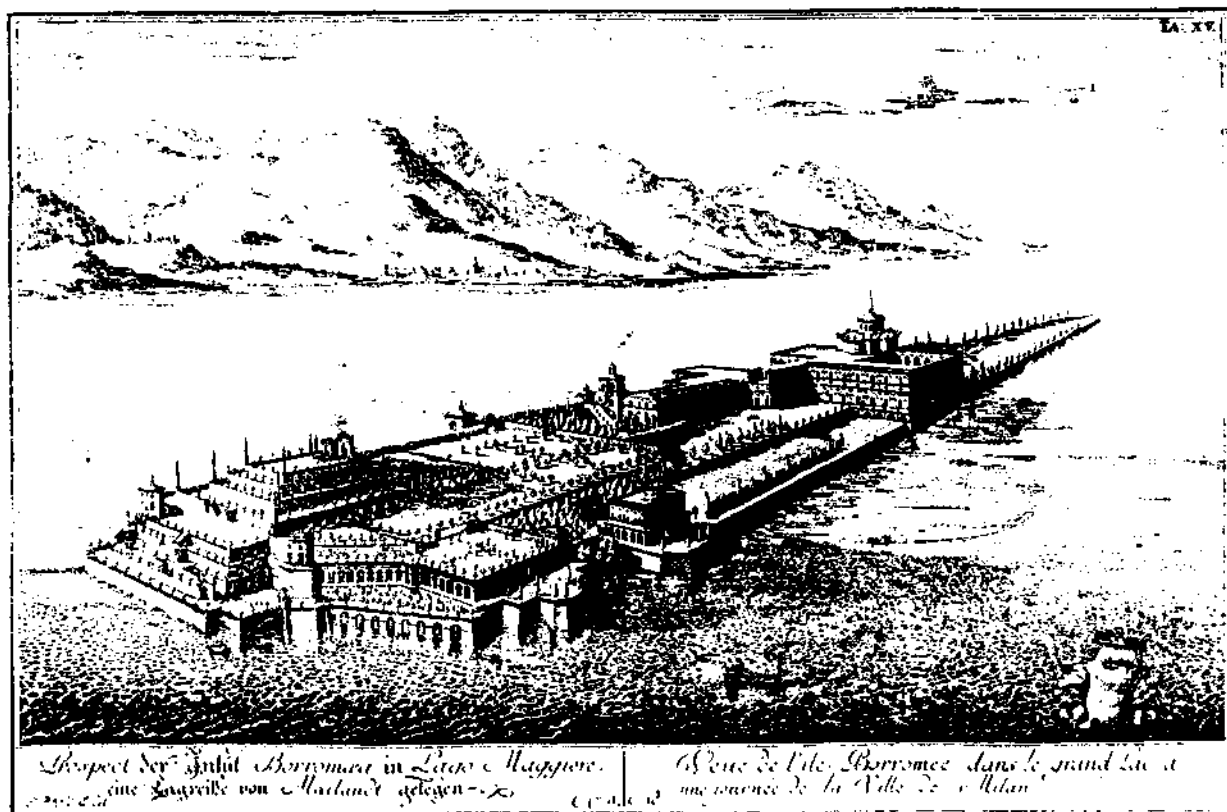


Fig. 365: Vista general de Isola Bella (de Fischer von Erlach).
Fig. 366: Las terrazas meridionales hacia el lago (en Borsi).

similar a las superiores descienden hacia el agua abrazando el jardín de cuadros; están conectadas a éste por una escalera a ejes que, alcanzado el primer nivel, se bifurca -dando lugar a una balconada asomada al lago- en dos ramales transversales de tres tramos, desde cuyos descansos se accede a los niveles intermedios (94). La terraza inferior, terminada con una balaustrada corrida, se pliega hacia dentro en las esquinas, enfatizando el perfil de proa que adquiere este extremo meridional de la isla; desde ella se llega a las dos torres gemelas -ante las cuales sendas escaleras descienden hasta el lago (95)- situadas a izquierda y derecha, en el encuentro de las terrazas inferiores con las altas.

Este conjunto de plataformas por encima y por debajo de las arboledas, se mantiene en la directriz determinada por la entrada desde el palacio. Perpendicularmente a este eje se desciende desde aquéllas en dirección este, por una ancha escalinata doble, a una estancia rectangular con cuadros de césped flanqueados por coníferas (96); esta estancia, a cuya esquina norte se adosa una logia de dos plantas (97), termina en un balcón que se adelanta hacia una arboleda regular sobresaliente dispuesta a cota inferior. Otros jardines se tienden en las explanadas triangulares que regularizan los bordes del islote por detrás de las torres: en el lado de poniente un grupo de magnolios cierra la vista del pueblo de pescadores; el de levante está ocupado por hileras de cítricos y de laureles orientadas al sureste. Esta plataforma se levanta sobre una infraestructura de arcos abovedados que penetran en el agua; encima de ella se abren a una terraza en ángulo una serie de grutas excavadas en el basamento de la estancia de las coníferas y del paso que la conecta con el jardín de cuadros meridional. Siguiendo el contorno de la isla a través del naranjal y de la arboleda del extremo oriental se llega, pasando por la logia antes mencionada, a los jardines adyacentes al palacete, instalados en dos terrazas alargadas. En la inferior, hay primero un bosquecillo plantado en líneas ortogonales alrededor de una plaza, desde el que se pasa a una banda herbácea con algunos árboles irregularmente dispuestos, que conduce hasta la casa (98); en la segunda, los espacios muertos en los encuentros con los muros de las terrazas más altas se rellenan con arboledas que ocultan

estancias o templetos (99), mientras delante del edificio una hilera de cipreses delimita por el lado del lago la perspectiva de una exedra presidida por Hércules.

En su adaptación a la insólita situación planteada en Isola Bella, los recursos del jardín de terrazas, elaborados a lo largo de los dos siglos anteriores, son objeto de notables variaciones. Esos mecanismos estaban concebidos para transformar la superficie inclinada de una ladera en un espacio perspectivo, resolviendo los problemas de la gradación en altura, de la axialidad perséptica, de la articulación de niveles, de la posición de la casa, de la extensión transversal, del encuentro con el terreno llano a pie de monte, de la relación con el entorno inmediato -natural y a veces, también urbano- y del papel a desempeñar por las vistas panorámicas. Esos mismos instrumentos deben aplicarse ahora a la transformación integral de un peñasco en un objeto arquitectónico. El jardín ya no ha de desplegarse sobre una cara de la colina, sino envolverla por completo; y es el carácter aislado de esa eminencia rodeada de agua, en medio del lago, el que hace concebible tal operación, así como el tamaño moderado de la isla el que permite considerarla posible.

Palacio y jardín no están aquí, compositivamente, mucho mejor relacionados que en villa Garzoni; el crecimiento aditivo de aquél le impide presentar un frente homogéneo al jardín; el desacuerdo entre las directrices de desarrollo de ambos hace difícil cualquier articulación. Esta parece intentarse en planta con el patio de Diana, pero no se trata más que de una hábil conexión circulatoria que logra salvar simultáneamente el giro y el primer desnivel, y de una preparación ambiental -un espacio abierto pero murado, terminado en una fuente- que facilita la transición hacia el jardín, en lugar de una verdadera tentativa de integración espacial: la altura de la fuente y del muro perimetral impidiendo la visión de las terrazas, el cierre del jardín con las agrupaciones de árboles obstaculizando en sentido inverso la presencia visual del edificio, y hasta la misma intersección que se produce con la entrada desde la aldea precisamente en el punto de encuentro de ambos, confirman su autonomía. En cambio

mucho más orgánicamente ligadas al palacete que al jardín principal están las dos terrazas alargadas que se sitúan entre el ángulo abierto del edificio y el mar; y ello no solo debido a los usos domésticos a que su inmediatez las destina, sino, por una parte, a su desenvolvimiento en abanico a partir del ala perpendicular del edificio y a la disposición perspectiva que comienza en la fachada meridional del mismo, y por otra, al modo de producirse los encuentros con las terrazas altas -que podría calificarse de tratamiento en negativo- y, por tanto, a su aislamiento compositivo respecto a las mismas, que la colocación de la logia cortando el camino de borde y la aparición de la prolongadísima escalera que sube hasta la estancia oriental no hacen más que subrayar.

Entrando por el norte se suceden en el jardín principal la terraza de las arboledas, la del jardín ornamental y la exedra. En la primera, el entorno boacoso habitual en los jardines de las villas campestres se reduce a un marco de árboles alrededor de las terrazas altas; estos árboles matizan la visión no solo de la aldea y del complejo palacial, sino también del lago, y de ahí su acumulación en los bordes, y particularmente su ampliación en el de levante, donde la ribera está mucho más alejada que en el opuesto. El jardín que se presenta a continuación delata, en un estadio más temprano que el de villa Garzoni, la influencia francesa: un tratamiento meramente superficial, plano, prescindiendo de fuentes escultóricas o pabellones vegetales en el centro, con un vial axial más ancho que las áreas de plantación -en lugar de los estrechos caminos en cruz acostumbrados en los jardines italianos- y sendos parterres rectangulares bajos que incluyen estanques circulares a ras de suelo; pero aquí los límites vegetales no son setos en altura, como en Collodi, sino hileras de cipreses, y el contorno, allí airosamente mixtilíneo, no pasa aquí de ser sencillamente rectangular. Entre las dos terrazas se retoma una variante de la escalinata del hemiciclo del Belvedere, que -como ocurría bajo forma de fuente en la villa Lante- contribuye a subrayar, más que la diferencia de nivel, la continuidad espacial entre ambas y, por tanto, la del eje longitudinal. Al final del mismo, encuadrado por los árboles y las superficies de vegetación, el teatro de agua se percibe como un frente arquitec-

tónico unitario, que sirve de fondo perspectivo a este costado del jardín. En él no se subraya tanto el escalonamiento en disminución de las terrazas altas, como la unidad formal de los tres planos, lograda sobre todo por la continuidad de figura y de textura, mucho más marcada que en las terrazas intermedias de la villa Garzoni, donde las piezas tenían todavía entidad individual; el retranqueo de los bastidores sucesivos permite reforzar el efecto perspectivo, que sintetiza la imagen acostumbrada de la colina escalonada; mientras, la continuidad muraria y la curvatura cóncava recuerdan la exedra de la villa Aldobrandini, si bien no se trata en este caso de conseguir amplitud espacial, sino de recoger el espacio de las terrazas anteriores. Pero el jardín no continúa como allí por encima, sino por detrás de la exedra, y los tramos de escalera que suben hasta los niveles superiores se presentan a la vista, al contrario que en aquella, integrados a ambos lados del aparato escenográfico. En éste, el levantamiento de las pilastras tiende a equilibrar la horizontalidad de la composición, mientras la aparición por detrás de obeliscos y estatuas, también levantados, procuran segundos planos virtuales que la refuerzan en profundidad.

Formalizada de este modo la ladera norte, no se mantiene el resto del promontorio en su estado natural, como un selvático (100), sino que se generaliza a sus otras caras el tratamiento geométrico de aquélla. Puesto que el jardín no puede extenderse en anchura habrá de hacerlo en profundidad: las terrazas, en vez de prolongarse a los lados de la exedra, se doblan sobre los costados del monte, cerrándose sobre sí mismas en la cara posterior. Esta operación, que implica dar al monte una base rectangular y un perfil escalonado a intervalos constantes, se salda con la repetición en los tres lados de pasos paralelos a distintas alturas, configurándose un haz de anillos espaciales concéntricos que vierten al exterior -hacia las panorámicas del lado y las montañas- y dan lugar a reiterados recorridos en U, los cuales desembocan por arriba no en una arboleda o en un bosque -como ocurría en las villas anteriores al salvar las terrazas-, sino en la un tanto desolada explanada superior, y por abajo en la meseta del espolón sur. En este punto tiene lugar un corrimiento de las plataformas que permite establecer otro jardín ornamental en la dirección del eje(101),

reproduciendo a partir de él y hacia abajo la misma disposición de terrazas concéntricas estrechamente escalonadas. Pero éstas ya no se conectan unas a otras por los extremos; para subrayar la continuidad de la directriz compositiva se dispone el tramo axial de escalera recta que salva el primer desnivel, y se le remata con el balcón hacia el lago. Todo ello -la formación del jardín meridional, la escalinata doble que desciende hacia él, la propia escalera axial- contribuye a realzar el frente posterior del montículo respecto a los otros dos, reforzando sus cualidades perspectivas; desde el balcón, vuelta la mirada hacia el norte, con la escalera en primer plano y dentro del marco vegetal del jardín de cuadros, es desde donde mejor se pone de manifiesto la volumetría piramidal que el jardín finalmente ha adoptado. La imposibilidad de prolongar axialmente la escalera obliga de seguida a encajonarla transversalmente entre las terrazas, y con ello a romper la continuidad de dos de las intermedias; pero solo en planta: en alzado -o mejor, en las vistas exteriores de la isla- ese corte pasa desapercibido, y el escalonamiento de su espolón avanzando hacia el agua amplifica monótonamente el de la elevación central.

La ubicación a levante de otra estancia algo mayor que la meridional se diría que responde a intenciones parecidas. Pero allí es más difícil establecer una relación axial, puesto que ni el posible eje transversal está referido a una cara del monte perpendicular, sino paralela al mismo -y consecuencia de ello es la falta de correspondencia perspectiva, que produce siempre vistas oblicuas hacia el cuerpo central-, ni hay otra pieza equivalente en posición simétrica. Esa estancia se presenta más bien como un apéndice del jardín principal, sugerido, sin duda, por la configuración favorable del terreno, como dan a entender la interposición de las arboledas de la primera plataforma, y la mucho menor elaboración del escalonamiento perimetral en comparación con el del extremo sur. Ni siquiera los espacios restantes entre aquélla y éste por un lado, y entre éste y la aldea por otro, se dejan en su estado natural: sendas plataformas triangulares ocupan esos rincones y regularizan sus bordes, completando la exhaustiva arquitecturización de la isla.

Este modo de actuar es muy diferente al de las villas anteriores. En Frascati y en Collodi el control de la extensión, fijada en anchura por las terrazas centrales, se lograba en la mitad anterior definiendo los bordes con cortinas vegetales -las de los paseos exteriores del tridente en la primera, los dobles muros perimetrales en la segunda- que, adoptando un trazado geométrico preciso, determinaban la figura del espacio; y en la mitad posterior, mediante masas boscosas que podían extenderse cuanto fuera necesario, absorbiendo los posibles desacuerdos entre el núcleo espacial del jardín -las caídas de agua, los caminos transversales- y el perímetro irregular del recinto. En cambio en Isola Bella se intenta un dominio sistemático de todo el área disponible -la superficie descubierta del peñasco, salvo las zonas ya ocupadas por la aldea y el palacio- por ampliación hasta el límite del tema principal, completada por el relleno con temas secundarios de los sectores sobrantes. Un propósito similar existía también en las villas laciales de la segunda mitad del XV, particularmente en villa d'Este, la más extensa de ellas y también la más comprometida en su perímetro; ahora bien, allí el área a ocupar era una ladera ancha -es decir, una sucesión de planos en la sola dirección de la pendiente-, y la operación se efectuaba con un sistema abierto de ejes ortogonales combinado con focos perimetrales que permitía intervenir en extensión. Pero al aplicarlo aquí sobre una elevación de escasa anchura -al menos en el frente orientado hacia la casa- que fuerza a plegarse sobre ella las líneas que deberían desplegarse en dos direcciones, el sistema de eje longitudinal y terrazas transversales no puede sino cerrarse sobre sí mismo, quedando imposibilitado para su expansión. Alrededor de él solo es posible, entonces, producir por reverberación réplicas descendentes más o menos ajustadas de lo mismo, en cuanto la configuración del terreno y la distancia hasta la línea de agua lo consientan. Pero eso podría haber resultado en una organización coherente, aunque repetitiva, si montículo e isla hubieran tenido contornos similares y concéntricos. En Isola Bella la disparidad entre ambos produce desacuerdos y asimetrías que no es posible salvar desde tales planteamientos, pero que la aplicación de masas boscosas -como en las partes altas de villa Aldobrandini y villa Garzoni- alrededor del tema central hubiera permitido obviar.

Producto, por otra parte, de la geometrización del montículo es la aparición no de una, como era habitual, sino de cuatro vertientes, dando lugar a organizaciones espaciales distintas en los costados norte, sur y este del mismo, a las que se añaden los espacios triangulares intermedios y las terrazas delanteras del palacio. En consecuencia, la sucesión de los espacios en una sola dirección y en un solo sentido -consustancial al esquema de la villa en ladera, incluso cuando la casa se interpone entre dos partes del jardín rompiendo su unidad espacial- se pierde, y con ello cualquier posibilidad de unidad perspectiva, fragmentada en al menos cuatro disposiciones independientes. También el recorrido global pierde su objetivo al dejar de existir una secuencia perspectiva unitaria; de ahí el empobrecimiento de los mecanismos que debían instrumentar una perspectiva dinámica, que solo en el flanco sur ofrece algún indicio, pronto frustrado, de organización, y que en todo caso solo podría terminar en el vacío de la cumbre. Desvanecido así el carácter orgánico del jardín, la redundancia y la fragmentación son los paradójicos resultados de una actitud que postulaba de modo obsesivo la estructuración arquitectónica de la isla hasta sus mismos bordes (102). Sistematización que provoca, al llevarla a sus últimas consecuencias, la pérdida del dinamismo espacial y de la riqueza formal de los que -superada la crisis del sistema renacentista enunciada en Castello y puesta de manifiesto sin rebozo en Pratolino- eran buenos ejemplos las villas Aldobrandini y Garzoni; enfatizando, en cambio, la centralidad frente a la extensión y el movimiento, y transformando el jardín de un sistema dinámico de espacios y masas contrapuestos, en un objeto rígido y estático que cancela toda alternativa (103), y al que solo su condición de isla y la pregnancia, en visión lejana, de su imagen piramidal son capaces de devolver su unidad y su sentido.

NOTAS

1. Véanse las primeras páginas del cap. 3.
2. Aparte de éstas dos y de las citadas en el cap. 3, Utens pintó lunetos de las villas de La Pretaia, L'Ambrogiana, Seravezza, La Peggio, La Magia, Monte Veturino, Colle Salvetti y Marignolle; las dos primeras tienen jardines bastante desarrollados, aunque de menor interés que las mencionadas, mientras el resto posee recintos separados de la casa con pequeños jardines de cuadros, excepto la última que solo tiene un prado arbolado. Además de estas villas, también ilustró Utens el palacio Pitti, que será tratado posteriormente.
3. Castello está al noroeste de Florencia, no lejos de Careggi. La propiedad fue comprada en 1477 por Lorenzo y Giovanni di Pierfrancesco de Medici. Cosme, hijo de Giovanni dalle Bande Nere y perteneciente, por tanto, a una rama secundaria de la familia Médicis, pasó allí su infancia, junto a su madre Maria Salviati. En el mismo 1537, Cosme en carga al hidráulico Piero da San Casciano la transformación de la villa; pero viendo, como consigna Vasari, "che maestro Piero non aveva nè invenzione nè disegno bastante a far un principio in quel luogo", mandó llamar a Niccolò Tribolo, entonces en Bolonia, dejando a aquél encargado de los trabajos de recogida y distribución del agua. Tribolo aprestó un plano, ya en 1538, y se ocupó de dirigir las obras hasta su temprana muerte en 1550, sin haberlas llevado a término, en parte debido a su propio carácter dubitativo. Su yerno y colaborador David Fortini llevó adelante los trabajos durante algún tiempo, hasta que en 1554, vuelto Vasari a Florencia, se hizo cargo de las mismas siguiendo en general los planes de su antecesor. La villa sirvió de residencia a Cosme I desde su retiro de la vida pública en 1564 hasta el momento de su muerte en 1574. Muerto Vasari en ese mismo año, las obras quedaron interrumpidas hasta que Fernando I las reemprendió en 1587 bajo la dirección de Bernardo Buontalenti. Aparte de los mencionados, intervinieron también en la villa como escultores Giambologna y Ammannati. El estado actual de los jardines, radicalmente distinto al que presentaba en el siglo XVI, es resultado de las intervenciones llevadas a cabo a finales del XVIII, en tiempos de la dinastía de Lorena, por deseo del gran duque Pedro Leopoldo I. Además del luneto de Utens, hay una descripción detallada del proyecto de Tribolo escrita por Vasari para la segunda edición (1568) de sus 'Vidas' ('Le opere di Giorgio Vasari' cit., vol. VI, págs. 71 y ss.); así como otra mucho más breve de Montaigne, que visitó la villa el 23 de Noviembre de 1580 (M. de Montaigne: op. cit., págs. 205 y ss.). Sobre Castello pueden consultarse: D.R. Wright: 'De Medici Villa at Castello', Princeton University Press, Princeton, 1976; Claudia Conforti: 'Il giardino di Castello et le tematiche spaziali del Manierismo', en G. Ragionieri (ed.): op. cit., págs. 147 a 163; así como: 'Il giardino di Castello come immagine del territorio' en Marcello Fagiolo (ed.): 'La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici

- e l'Italia del '500', Officina, Roma, 1980, págs. 152 a 161. También pueden consultarse los epígrafes dedicados a esta villa en Harold Acton: 'The Villas of Tuscany' cit., págs. 61 y ss.; Mila Mastrorocco: op. cit., págs. 55 y ss.; G. Masson: op. cit., págs. 77 y ss.; D. Mignani: op. cit., págs. 58 y ss.; y F. Borsi y G. Pampaloni: op. cit., págs. 302 y ss. Sobre Tribolo, véase el capítulo que le dedica Franco Borsi en: 'Firenze del Cinquecento', Editalsa, Roma, 1974, págs. 122 y ss.
4. Del vial se construyó solamente el primer tramo que llegaba hasta el camino de Prato, con la cadena de agua situada al oeste; dice Vasari: "I vivai dinanzi sono spartiti nel mezzo da un ponte dodici braccia largo, che camina a un viale della medesima larghezza, coperto dagli lati e di sopra nella sua altezza di dieci braccia da una continua volta di mori, che camminando sopra il detto viale lungo braccia trecento, con piacevolissima ombra conduce alla strada maestra di Prato per una porta posta in mezzo di due fontane, che servono ai viandanti et a dar bere alle bestie"; y algo más abajo, retomando el tema, señala: "Nell'entrata principale, dove è il primo prato con i due vivai et il viale coperto di gelsi, voleva il Tribolo che tanto si accrescesse esso viale, che per ispazio di più d'un miglio col medesimo ordine e coperta andasse infino al fiume Arno, e che l'acque che avanzavano a tutte le fonti, correndo lentamente dalle bande del viale in piacevoli canaletti, l'accompagnassero infino al detto fiume, pieni di diverse sorti di pesci e gamberi" (op. cit., págs. 73 y 74 respectivamente). Los estanques fueron cegados en tiempos de Pedro Leopoldo de Lorena, disponiéndose delante de la casa un prado semioval, desde el que descende en la actualidad el paseo con doble hilera de árboles.
 5. Sobradamente apreciables hoy, a pesar de la transformación sufrida por el jardín. Sin embargo, la ampliación de Buontalenti estaba prefigurada ya en el proyecto de Tribolo, tal como cuenta Vasari: "Al palazzo... voleva fare una loggia innanzi, la quale, passando un cortile scoperto, avesse dalla parte, dove sono le stalle, altrettanto palazzo, quanto il vecchio, e con la medesima proporzione di stanze, loggie, giardin secreto ed alto: il quale accrescimento arebbe fatto quello essere un grandissimo palazzo ed una bellissima facciata" (op. cit., pág. 74).
 6. Además de ello, Utens debió llevar a cabo las deformaciones perspectivas necesarias para poder representar todas las partes del jardín (D. Mignani: op. cit., pág. 60). Obsérvese, por ejemplo, la falta de correspondencia entre la profundidad de la casa y la de los jardines secretos laterales, que se elevan en la pintura con el fin de no dejar oculto el prado tras el edificio.
 7. "Nelle teste del prato avevano a essere due loggie, una dirimpetto all'altra, e ciascuna lunga braccia trenta e larga quindici; e nel mezzo di ciascuna loggia andava una tavola di marmo di braccia dodici, e fuori un pilo di braccia otto, che aveva a ricevere l'acqua da un vaso tenuto da due figure" (G. Vasari: op. cit., págs. 74 y s.).

8. Esta convergencia, que apenas se observa en Utens, se hace evidente en las fotografías aéreas del jardín actual, que conserva la misma partición en cuadros.
9. Montaigne describe la fuente en estos términos: "Ils virent aussi la maîtresse fontaine qui sort par le canal de deux fort grandes effigies de bronze, dont la plus basse prend l'autre entre les bras, et l'être int de toute sa force; l'autre demi-pâmée, la tête renversée, semble rendre par force par la bouche cette eau, et l'élance de telle roideur que, outre la hauteur de ces figures, qui est pour le moins de vingt pieds, le trait de l'eau monte à trente-sept brasses au delà" (M. de Montaigne: op. cit., págs. 206 y s.). La fuente fue ideada por Tribolo pero las estatuas superiores fueron ejecutadas por Ammannati; Vasari hace una descripción muy pormenorizada de ella (op.cit., págs. 80 y ss.).
10. Descrita por Vasari (op. cit., pág. 79). Ejecutada por Giambologna, fue trasladada a la villa de La Petraia durante las reformas de Pedro Leopoldo; su lugar lo ocupa hoy la fuente de Hércules y Anteo.
11. Durante las reformas del siglo XVIII quedaron eliminados los dos motivos axiales, transformándose el jardín en uno de cuadros bajos, con una glorieta central y parterres de setos recortados en figuras geométricas.
12. "Alla fine di questo giardino aveva a essere nel mezzo una porta in mezzo a certi putti di marmo che gettassino acqua; da ogni banda una fonte; e ne' cantoni, nicchie doppie, dentro alle quali andavano statue; siccome nell'altre che sono nei muri dalle bande, nei riscontri de' viali che traversano il giardino, i quali tutti sono coperti di verzure in varj spartimenti. Per la detta porta, che è in cima a questo giardino, sopra alcune scale si entra in un altro giardino largo quanto il primo, ma a dirittura non molto lungo rispetto al monte; ed in questo avevano a essere dagli lati due altre loggie" (G. Vasari: op. cit., pág. 75). El muro intermedio fue eliminado en el curso de las reformas antedichas.
13. En esta gruta Tribolo pensaba, al parecer, instalar sendas estatuas de Pan y de Neptuno, que nunca fueron realizadas. Este hecho y la extrañamente sucinta referencia a Vasari ("...e nel muro dirimpetto alla porta che sostiene la terra del monte, aveva a essere nel mezzo una grotta con tre pile, nella quale piovesse artificiosamente acqua"; ibíd.), han hecho pensar en una posible intervención de éste cambiando el proyecto original (C. Conforti: art. cit., pág. 158).
14. Véase cap. 1, n. 141. Este era el tratamiento empleado comúnmente en ninfeas y grutas de la época.
15. "Il y a aussi là une belle grotte, où il se voit toute sorte d'animaux représentés au naturel, rendant qui par bec, qui par l'aile, qui par l'ongle ou l'oreille ou le naseau, l'eau de ces fontaines" (M. de Montaigne: op. cit., págs. 207 y s.). La gruta incluía, además

unos pájaros de bronce fundidos por Giambologna, y se cerraba con una cancela. Montaigne menciona también otras sorpresas acuáticas: "...se promenant par le jardin, et en regardant les singularités, le jardinier les ayant pour cet effet laissés de compagnie, comme ils furent en certain endroit à contempler certaines figures de marbre, il sourdit sous leurs pieds et entre leurs jambes, par infinis petits trous, des traits d'eau si menus qu'ils étaient quasi invisibles, et représentant souverainement bien le dégout d'une petite pluie, de quoi ils furent tout arrosés par le moyen de quelque ressort souterrain que le jardinier remuait à plus de deux cents pas de là, avec tel art que de là en hors, il faisait hausser et baisser ces élancements d'eau comme il lui plaisait, les courbant et mouvant à la mesure qu'il voulait" (op. cit., pág. 206).

16. Estas figuras no parece que llegaron a ser esculpidas, siendo sustituidas por unos mascarones. Los frentes de la gruta y de los nichos han sido despojados de las adherencias rocosas, presentando actualmente un aspecto mucho más simple.
17. Escaleras que no fueron construidas hasta finales de siglo.
18. Realizada por Ammannati según idea, probablemente, de Vasari. A este estanque llegaba el agua por acueductos desde el manantial de Castellina y luego también desde la vecina villa de La Petraia. Desde aquí -desde el Apenino- bajaba a la gruta de los animales, y a los nichos del Asinaio y el Falterona, que a su vez la transmitían a los de los ríos Mugnone y Arno, y éstos a las fuentes más bajas: la de Venus -que simbolizaba a Florencia- y la de Hércules y Anteo. El simbolismo geográfico de este recorrido es manifiesto; el programa alegórico de la villa es explicado por Vasari (op. cit., págs. 83 y s.). Por otra parte, un pasaje subterráneo unía la gruta de los animales, por una puerta abierta a un lado del ábside central, con el estanque, saliendo a la espalda del Apenino.
19. Vasari describe este selvático en los siguientes términos: "Da questo si saglie per due scale di selice, una da ciascuna banda, a un salvatico di cipressi, abeti, lecci ed allori, ed altre verzure perpetue con bell'ordine compartite; in mezzo alle quali doveva essere, secondo il disegno del Tribolo, come poi si è fatto, un vivaio bellissimo: e perchè questa parte strignendosi a poco a poco fa un angolo, perchè fusse ottuso, l'aveva a spuntare la larghezza d'una loggia, che salendo parecchi scaglioni scopriva nel mezzo il palazzo, i giardini, le fonti, e tutto il piano di sotto ed intorno, insino alla ducale villa del Poggio a Caiano, Fiorenza, Prato, Siena (sic) e ciò che vi è all'intorno a molte miglia" (op. cit., pág. 76). Según Montaigne: "Il s'y voit là plusieurs bresseaux tissus et couverts, fort épais de tous arbres odoriférants, comme cèdres, cyprès, orangers, citronniers, et d'oliviers, les branches si jointes et entrelacées qu'il est aisé à voir que le soleil n'y saurait trouver entrée en sa plus grande force, et des allées de cyprès, et de ces autres arbres disposés en ordre, si voisins l'un de l'autre qu'il n'y a place

à y passer que pour trois ou quatre" (M. de Montaigne: op. cit., pág. 205 y s.).

20. Véase cap. 1.

21. La convergencia de las calles intermedias es tan leve, que apenas puede atribuirse a un deseo de lograr un efecto perspectivo. Por otra parte, el corrimiento de los cuadros extremos de la primera calle transversal es debido a los quiebros laterales de los escalones corridos que dan acceso al plano.

22. La presencia del laberinto en el centro del jardín está evidentemente ligada a los contenidos simbólicos del mismo. Sobre el programa iconográfico en el que el mencionado simbolismo territorial se entremezcla con la alegoría de las virtudes del príncipe, además de otros temas, véanse las obras citadas de D.R. Wright y M. Mastrorocco.

23. Ventana que se halla sobre una pequeña puerta probablemente situada en el centro de la primitiva casa de villa, en la cual comenzaría el recorrido del jardín.

24. La sección de la villa demuestra hasta qué punto exagera Vasari al afirmar que desde la logia se vería "il palazzo, i giardini, le fontane e tutto il piano di sotto...", como exagera al pretender que la vista panorámica llegaría hasta Siena.

25. Véanse ambas en J.C. Shepherd y G.A. Jellicoe: op. cit., págs. 37 y ss., y 50 y ss. respectivamente.

26. La villa Imperiale debía estar terminándose para las fechas en que comenzaban las obras en Castello; en cambio la villa Giulia no se edificaría hasta 1550-55, pero no hay que olvidar la presencia en ella de Vasari justo en los años anteriores al comienzo de su intervención en Castello (véase cap. 3 n. 72 y 78).

27. Por detrás de Fiésole, en la carretera de Bolonia. Debido a su ubicación era la primera villa florentina que visitaban los viajeros procedentes del norte. Tal le ocurrió a Montaigne, que estuvo en ella el 22 de Noviembre de 1580, antes de entrar en Florencia, (véase M. de Montaigne: op. cit., págs. 197 y ss.).

28. "Il semble qu'exprès il ait choisi une assiette incommode, stérile et montueuse, et voire sans fontaines, pour avoir cet honneur de les aller quérir à cinq milles de là, et son sable et chaux, à autres cinq milles. C'est un lieu, là, où il n'y a rien de plain. On a la vue de plusieurs collines, qui est la forme universelle de cette contrée" (M. de Montaigne: op. cit., pág. 197).

29. Francisco de Médicis, nominalmente príncipe gobernante desde la retirada de Cosme, había iniciado la compra de terrenos en septiembre de 1568, encargando a Buontalenti la que sería su primera obra de

envergadura. Las labores comenzaron al año siguiente, y para 1580 debían estar prácticamente acabadas. Muy escasos son, sin embargo, los restos que quedan de la villa: en 1819, por deseo de Fernando III de Lorena, se comenzó por Joseph Fricks su transformación en un parque paisajista; en 1822 hubo de derribarse el edificio, que amenazaba ruina debido a la sustitución, trece años antes, de las cañerías de plomo por otras de barro cocido, que produjeron filtraciones en los cimientos. Comprada en 1872 por el príncipe Paolo Demidoff, se restauró lo poco que había quedado del antiguo conjunto y en tal estado ha llegado hasta la actualidad. Del estado inicial de la villa se poseen, aparte del luneto de Utens, una serie de dibujos de Giovanni Guerra realizados a principios del siglo XVII, las vistas grabadas por Stefano della Bella en 1653, y las plantas de Bernardo Sgrilli de 1742. Sobre Pratolino pueden consultarse Luigi Zangheri: 'Pratolino, il giardino delle meraviglie', Gonelli, Florencia, 1979, 2 vols.; Claudia Conforti: 'Pratolino: il giardino come mito della conoscenza e alfabeto figurato dell'imaginario', en M. Fagiolo: 'La città efimera...' cit., págs. 183 a 192; así como los fragmentos y epígrafes dedicados a ella en D. Mignani: op. cit., págs. 73 y ss.; M. Mastro-rocco: op. cit., págs. 91 y ss.; H. Acton: op. cit., págs. 59 y ss. y F. Borsi: 'Firenze del Cinquecento' cit., págs. 213 y ss.

30. Junto a esta entrada estaba la 'posta vieja' o posada; había otra puerta por el este, hacia la casa de los pajes y el guardarropa, desde donde un camino llevaba a la explanada.
31. De la casa dice Montaigne: "Le bâtiment y est méprisable à le voir de loin, mais de près il est très beau, mais non des plus beaux de notre France. Ils disent qu'il y a six vingts chambres meublées; nous en vîmes dix ou douze des plus belles. Les meubles sont jolis, mais non magnifiques" (ibíd.).
32. Dada su proporción muy alargada era imposible incluir la villa por entero en el luneto, so pena de bajar de tal modo el punto de vista que la mayor parte de las piezas quedaran ocultas.
33. La estatua del Apenino, todavía existente, es obra realizada en tierra cocida por Giambologna en los años 1579-80; el estanque delantero es ahora irregular, mientras el prado ha desaparecido como tal.
34. Este monolito de 'esponja' fue traído de Córcega en 1584; en el siglo XVII fue partido en dos trozos, utilizados como metas. En la planta de Sgrilli el laberinto ha desaparecido, aunque permanece su contorno circular, ocupando las dos metas los puntos diametrales.
35. Este Júpiter, obra de Baccio Bandinelli, era en principio una estatua de Dios padre destinada a la catedral de Florencia, que se encuentra ahora en los jardines de Bóboli, siendo sustituida aquí por una copia del siglo pasado.
36. De las cuales solo resta la capilla, obra de Buontalenti, cubierta

con cúpula emplomada y rodeada por un pórtico.

37. Esta estatua es obra de Giambologna, de 1577. La escalinata plegada es el único resto que queda del edificio, recuperado por el príncipe Demidoff.
38. Montaigne no hace referencia explícita a esta pérgola acuática, sino en general a los surtidores a lo largo de la avenida (op. cit., pág. 198). En cambio John Evelyn, que visitó la villa en 1645, sí la menciona en su diario: "We went down a large walk, at the sides whereof several slender streams of water gush out of pipes concealed underneath, that interchangeably fall into each other's channels, making a lofty and perfect arch, so that a man on horseback may ride under it, and not receive one drop of water. This canopy, or arch of water, I thought one of the most surprising magnificences I had ever seen, and very refreshing in the heat of the summer" (cit. en H. Acton: op. cit., pág. 60).
39. Descrita por Evelyn en estos términos: "At the end of this very long walk, stands a woman in white marble, in posture of a laundress wringing water out of a piece of linen, very naturally formed, into a vast laver" (ibíd.; Evelyn atribuye la obra a Miguel Angel, aunque Acton aclara que es de Valerio Cioli). La descripción de Montaigne es más detallada, pero también algo confusa: "Au fond, il y a une belle fontaine qui se verse dans un grand timbre [basin] par le conduit d'une statue de marbre, qui est une femme faisant la buée [lessive]. Elle épreint [exprime] une nappe de marbre blanc, du dégout de laquelle sorte cette eau, et au-dessous il y a un autre vaisseau [vase], où il semble que ce soit de l'eau qui bouille, à faire buée" (op. cit., pág. 198). Escenas costumbristas similares a ésta se encontraban en otros estanques del recinto, como los del 'Calciuoli', la 'Ranocchia' y el 'Pallottolaio'.
40. Es posible que la malla de caminos fuera incluso menos ordenada que como la representa Utens; compárese con la de la planta de Sgrilli.
41. Estas pajareras suelen recibir el nombre de 'ragnaia', y no eran raras en los jardines de la época.
42. El motivo central de la fuente era una composición escultórica realizada por Ammannati, por encargo de Cosme, para la sala grande del Palazzo Vecchio, instalada después en Pratolino y trasladada más tarde al palacio Pitti.
43. El segundo tramo del río ha desaparecido en el plano de Sgrilli.
44. Solo el último tramo de este río aparece en la planta de Sgrilli.
45. El edificio de la esquina suroriental es la Casa del Fontanero.
46. 'Laboratorio de las maravillas' ha sido llamado Pratolino; ya una

descripción de 1586 hecha por Francesco di Vieri se titula: 'Delle meravigliose opera di Pratolino'. Véase al respecto el libro de L. Zangheri.

47. También había allí multitud de cuartos de servicio, además de la cocina y de una estancia grande a la que se entraba desde la explanada norte. Estas habitaciones estaban comunicadas con la casa por una escalera; otra, muy estrecha, de caracol bajaba directamente a las grutas.
48. Montaigne describe irónica, pero admirativamente, este conjunto de grutas: "Il y a de miraculeux une grotte à plusieurs demeures et pieces: cette partie surpasse tout ce que nous ayons jamais vu ailleurs. Elle est encroûtée [incrustée] et formée partout de certaine matière qu'ils disent être apportée de quelques montagnes, et l'on cousue à tout des clous imperceptiblement. Il y a non seulement de la musique et harmonie qui se fait par le mouvement de l'eau, mais encore le mouvement de plusieurs statues, que l'eau ébranle et porte à divers actes, plusieurs animaux qui s'y plongent pour boire, et choses semblables. A un seul mouvement toute la grotte est pleine d'eau, tous les sièges vous rejaillissent l'eau aux fesses". Más tarde se refiere a la mesa poligonal de la estancia de la Samaritana: "Il y a aussi une table de marbre en une salle du château en laquelle il y a six places, à chacune desquelles on vouldève de ce marbre un couvercle à tout un anneau, au-dessous duquel il y a un vaisseau qui se tient à ladite table. Dans chacun desdits six vaisseaux, il s'ourd un trait de vive fontaine, pour y rafraîchir chacun son verre, et au milieu un grand à mettre la bouteille" (M. de Montaigne: op. cit., págs. 197 y s. y 198 y s. respectivamente). Una descripción detalladísima de las grutas realizada por Sgrilli está transcrita en M. Mastrorocco: op. cit., págs. 113 y ss.; sobre los aspectos técnicos del sistema hidráulico de Pratolino, véase además del libro de L. Zangheri, su artículo: 'L'acqua a Pratolino, da elemento naturale ad artificio 'maraviglioso'', en G. Ragionieri (ed.): op. cit., págs. 355 a 361.
49. Hasta el punto de que Mastrorocco plantea su análisis de la villa entendiéndola como una proyección metafórica de la misma (M. Mastrorocco: op. cit., pág. 91). No obstante, no parece que existiera, como en otros casos, un programa alegórico predeterminado.
50. Esa contraposición es un reflejo de la rivalidad entre Francisco I y los duques de Ferrara. De hecho, el gran duque parece querer superar con Pratolino la magnificencia de villa d'Este (véase F. Borsi: op. cit., pág. 214). A ello responde el episodio narrado por Montaigne, quien a finales de Junio o primeros de Julio de 1581 volvió a visitar la villa: "J'allai l'après-midi à Pratolino, que je revis dans un grand détail. Le concierge du palais m'ayant prié de lui dire mon sentiment sur les beautés de ce lieu et sur celles de Tivoli, je lui dis ce que j'en pensais, en comparant les lieux, non en général, mais partie par partie, et considérant leurs divers avantages: ce qui rendait respectivement tantôt l'un, tantôt l'autre supérieur". Este juicio lo había hecho ya en su diario al terminar la narración

de su visita a villa d'Este: "Pratolino est fait justement à l'envi de ce lieu. En richesse et beauté des grottes, Florence [Pratolino] surpasse infiniment; en abondance d'eau, Ferrare [villa d'Este]; en diversité de jeux et de mouvements plaisants tirés de l'eau, ils sont pareils, si le Florentin n'a quelque peu plus de mignardise en la disposition et ordre de tout le corps du lieu; Ferrare en statues antiques, et en palais, Florence; en assiette du lieu, beauté du prospect, Ferrare surpasse infiniment et dirais même en toutes faveurs de nature...", si ae exceptúa el agua "turbia y fea" tomada del Tevere o Aniene (M. de Montaigne: op. cit., págs. 425 y s. y 308 respectivamente).

51. Frascati se encuentra inmediata a la antigua Tusculum (véase cap. 1 n. 29).
52. La vista de Greuter es de 1620 y la de Kircher de 1671; pero existen también las de Lauro y Barrière, ambas de 1622. Hay dos plantas topográficas actuales: la de Canina (1841) que comprende Frascati, Tusculum, y el conjunto de las villas antiguas y modernas entre una y otra, y la de Gromort (1931) que se ciñe solamente a las últimas. Entre éstas hay, además de la villa Aldobrandini, otras muy notables como la Torlonia, la Mondragone y la Falconieri (véase I. Belli Barsali y M.G. Branchetti: op. cit., págs. 55 y ss.).
53. En 1598 el cardenal Pietro Aldobrandini, sobrino de Clemente VIII (1592-1605), adquirió en Frascati la antigua villa del médico Pier Antonio Contugi, llamada 'Belvedere'. Ese mismo año el cardenal encargaría a Giacomo della Porta una mera ampliación del casino; pero más tarde, probablemente en 1601, y a sugerencia del propio arquitecto, se procedió a derribar casi por completo la edificación anterior y la obra ya realizada para levantar un edificio de mayores ambiciones, el actualmente existente. La construcción debió llevarse a cabo con gran celeridad, puesto que en 1602, a la muerte de Della Porta al volver de una visita a las obras, estaba muy avanzada. La villa sería llevada a término por Carlo Maderno y su tío Giovanni Fontana, hermano de Domenico y experto hidráulico. Para 1603 el palacete estaba ya en condiciones de alojar al papa, aunque las obras continuaban en el ninfeo y en el jardín superior. Muerto el papa en 1605 y no teniendo buenas relaciones con su sucesor, Pablo V Borghese (tras el efímero papado de Leon XI Médicis, que moriría ese mismo año), el cardenal Aldobrandini pasó cinco años alejado de Roma. Hacia 1610 los trabajos debían estar prácticamente terminados, puesto que en 1611 el erudito secretario del cardenal, Giovan Battista Agucchi, escribe su 'Relatione di villa Belvedere', describiendo la villa para el duque Carlos Manuel de Saboya; pero el completamiento de las estatuas y de los aspectos ornamentales continuaría hasta la muerte de Aldobrandini en 1621. La villa sufrió daños a causa de los bombardeos de la II Guerra Mundial; a pesar de ello, y gracias a las labores de restauración realizadas, las partes principales se encuentran en buen estado, aunque aún restan algunas que presentan un aspecto lamentable. Sobre la villa Aldobrandini pueden consultarse Carlo d'Onofrio:

'La Villa Aldobrandini di Frascati', Roma, 1963; I. Belli Barsali y M.G. Branchetti: op. cit., págs. 178 y ss.; F. Borsi y G. Pampaloni: op. cit., págs. 411 y ss.; A. Tagliolini: op. cit., págs. 211 y ss.; y G. Masson: op. cit., págs. 150 y ss. Además de la descripción de Agucchi, publicada por D'Onofrio, algunos de cuyos fragmentos se incluyen en los tres primeros textos citados, hay otra en el diario de viaje de John Evelyn, que la visitó el 5 de Mayo de 1645, de la cual se hacen algunas citas en el libro de Masson. Existen por otra parte dos recopilaciones gráficas: la de Domenico Barrière: 'Villa Aldobrandina Tusculana', Roma, 1647; y la de Giovan Battista Falda: 'Fontane delle Ville di Frascati', Roma, 1691, que presentan la villa en su estado original y añaden comentarios y leyendas de interés. A ellas debe añadirse la vista frontal elevada de Specchi (1699) así como los óleos de G. van Wittel, que presenta una vista desde el exterior del recinto, y de François Marins Granet, en el que aparecen los jardines posteriores vistos desde el pórtico inferior.

54. La villa se encontraba originalmente abierta, pero hacia 1696 se construyó un muro que la circundaba. La cancela y el muro frontal con aberturas ovales se atribuyen a Carlo Bizzaccheri en 1710; pero de hecho aparecen ya en la vista de Specchi, once años anterior.
55. Ese es el estado en que aparecen en la vista de Frascati de Kircher y en la frontal de Specchi; sin embargo, en los caminos laterales los cipreses de aquella han sido sustituidos en ésta por pinos, y ambos aparecen mezclados en el cuadro de Van Wittel. Actualmente el vial central presenta un tunel único de encinas que lo cubre de parte a parte, ocultando desde el exterior la vista del frente de la plataforma inferior, y al contrario, desde el interior las plataformas altas y la propia casa de villa.
56. A. Tagliolini: op. cit., págs. 211.
57. Sustituido en el curso de una restauración en el siglo XIX.
58. La linterna que lo ilumina aparece a la izquierda del cuerpo central en la fachada trasera.
59. La última fue, al parecer, añadida por Carlo Maderno en el curso de su intervención entre los años 1603-6 (F. Borsi y G. Pampaloni: op. cit., pág. 414).
60. Obra todo el grupo de Jacques Sarrazin, realizada en 1620-21. Solo queda actualmente el Atlas.
61. El tigre ha sido sustituido actualmente por un jabalí.
62. Patrón de la familia Aldobrandini; la capilla de San Sebastián fue pintada por los hermanos Tommaso y Domenico Passignano.
63. Obra de Sarrazin y Giovanni Anguilla, también francés. La pérgola

fue pintada por Domenico Passignano y las historias de Apolo por Domenichino; éstas se encuentran ahora en la National Gallery de Londres (F. Borsi: op. cit., pág. 415). Los juegos de agua y viento de la gruta y del hemiciclo fueron realizados por Orazio Olivieri quien trabajó en la villa entre 1612 y 1620.

64. Tal como se ve en el grabado correspondiente de Falda. Evelyn da una viva imagen de estas estancias: "The artificial grotto, wherein are curious rocks, hydraulic organs and all sorts of singing birds, moving and chirping by the force of the water, with several pageants and surprising inventions. In the centre of one of these rooms rises a copper ball that continually dances about three foot above the pavement by virtue of a winde conveyed secretly to a hole beneath it, with many devices to wet the unwary spectators" (cit. en G. Masson: op. cit., pág. 152).
65. La inscripción fue realizada en 1619, y decía: "El cardenal Pietro Aldobrandini, hijo de un hermano de Clemente VIII, devuelta Ferrara al dominio de la Sede Apostólica, restituida la paz al estado cristiano, construyó esta villa conduciendo el agua del monte Algido, como retiro apropiado para aliviar la carga de los asuntos ciudadanos" (véase el texto latino en I. Belli Barsali y M.G. Branchetti: op. cit., n. 9 al párrafo dedicado a esta villa).
66. De las que ahora apenas queda alguna; las dos centrales han sido sustituidas por pequeños obeliscos.
67. En la actualidad forman muros vegetales que continúan verticalmente los muretes que las contienen; en diferentes testimonios gráficos de la época aparecen libres o podadas indistintamente, como ocurre en dos de los grabados de Falda, contradictorios a este respecto.
68. El cuadro tiene por tema la 'Presentación de Domenichino al cardenal Pietro Aldobrandini en su villa del Belvedere en Frascati, con la vista del anfiteatro de la cascada de las aguas en la misma villa'; la escena tiene lugar en la logia inferior del edificio, el arco de la cual enmarca la mencionada vista (véase en F. Borsi y G. Pampaloni: op. cit., pág. 413).
69. Solo queda el jardín sur, habiendo ocupado la arboleda toda la zona norte de la terraza, hasta un edificio de servicio construido en el límite de la propiedad.
70. Realizado por Guglielmo Mida en 1612, como entrada a una gruta, según anotan Belli Barsali y Branchetti. Estas mismas autoras señalan la probabilidad de que en los jardines altos se quisiera representar el fatigoso camino del mal (la cabeza del Ogro) al bien, a través del recorrido de las fuentes por el eje de la ladera; tema simbólico que se compaginaría, en un programa probablemente concebido por Agucchi, con la celebración de las glorias del papa Aldobrandini y de su sobrino en el grupo de Zeus y Hércules, y el parangón entre las

colinas de Tusculum y el monte Parnaso en la gruta de Apolo (véase I. Belli Barsali y M.G. Branchetti: op. cit., págs. 181 y s.).

71. Pérgolas parecen ser las que se representan en la planta de Percier y Fontaine y en la de Gromort; pero en la vista de la fuente rústica grabada por Falda aparecen cipreses.
72. Traída por acueductos desde 6 millas de distancia, según apunta Falda. De las tres fuentes, esta última se conserva a la vista, aunque en mal estado, mientras la primera, o lo que de ella queda, se encuentra cubierta por la vegetación, y la fuente de los Pastores resultó destruida en la II Guerra Mundial. En general, toda esta parte alta de los jardines por detrás de las columnas se encuentra en un estado deplorable, habiéndose perdido los setos que la cercaban, la estancia inferior, así como las rampas y los rectángulos de arbustos podados entre las dos primeras fuentes.
73. El tridente había aparecido ya en 1580 en la villa Montalto, que será tratada en el cap. 7 ; tres calles divergentes se han visto también en Pratolino.
74. A ello se refiere Agucchi con las siguientes palabras: "Questo palazzo non è grande, non avendolo la strettezza del sito che al monte si accosta conceduto, né per questo le stanze sono così ampie che grandi dir si possano" (cit. en F. Borsi y G. Pampaloni: op. cit., pág. 415).
75. "Pare che la selva in cima della casa sia -comenta Agucchi- et un padiglione verde li faccia che coprir la voglia et un finimento così vago li reca" (cit. en A. Tagliolini: op. cit., pág. 215).
76. "Et dalle logie, et da ogni camera che verso il Monte ha guardo et standosi a passeggiare et a mangiare et a letto si vede nascere questa acqua... Il sito ha conceduto questo privilegio, che dallo stare in camera con tutti gli effetti che fa si godono le fonti, donde nelli altri giardini per lo più bisogna per goderle uscir di casa et andarle cercando" (cit. en F. Borsi y G. Pampaloni: op. cit., pág. 414; el primer fragmento también en A. Tagliolini: op. cit., pág. 215).
77. Lucca, antigua república, se encuentra al oeste de Florencia y al noreste de Pisa, no lejos del mar. La población de Collodi se asienta en las colinas al norte de Lucca, por el lado de Pescia, de donde eran originarios los Garzoni.
78. Hacia 1633 el edificio debía estar en construcción, según Borsi, por cuenta de Romano di Alessandro Garzoni. Jellicoe fecha los jardines en 1652, año que Masson considera el del comienzo de las obras. Para 1663, año de la muerte del fundador, éstas debían estar acabadas y, en opinión de Gothein, escasas serían las alteraciones que el jardín sufriría desde ese momento. Sin embargo en el siglo XVIII, sin que lleguen a precisarse las fechas, una intervención por orden del mar-

qués Romano Garzoni, bajo la dirección del literato y arquitecto Ottaviano Diodati, dio a la villa su aspecto definitivo, enriqueciéndola en los temas decorativos, modificando el jardín inferior y añadiendo edificios o espacios secundarios. De 1793 es un grabado del pintor de Lucca Francesco Maria Cecchi, que presenta la villa en su estado actual. Véanse sobre la villa Garzoni F. Borsi y G. Pampaloni: op. cit., págs. 330 y ss.; H. Acton: op. cit., págs. 218 y ss.; G. Masson: op. cit., págs. 89 y s.; M.L. Gothein: op. cit., págs. 345 y ss.; también el levantamiento realizado por J.C. Shepherd y G.A. Jellicoe: op. cit., págs. 62 y ss.

79. Así aparece en el grabado de Cecchi y en la planta de Shepherd y Jellicoe; sin embargo, un macizo de arbustos floridos puesto delante de la entrada oculta ahora, por evidentes motivos económicos, la vista desde la cancela.
80. Véase n. 78. El propio perfil de ese plano inferior podría remitirse también a ejemplos franceses.
81. Según Borsi, una técnica tradicional (F. Borsi y G. Pampaloni: op. cit., pág. 331).
82. Pueden verse en fotos antiguas, como las del libro de Shepherd y Jellicoe; en la actualidad los bustos han desaparecido aunque permanecen los huecos en el seto.
83. En opinión de los autores británicos; según Borsi se trataría de los ríos que pasan por Pescia y Collodi, aunque representados por figuras femeninas. En opinión de este autor, el tema alegórico desarrollado en los jardines sería el de la gloria obtenida mediante la transformación de la naturaleza por el hombre (F. Borsi y G. Pampaloni: op. cit., págs. 331 y 334).
84. Según Acton y Masson, los baños, a los que consideran una derivación de las termas privadas romanas, tenían compartimentos separados para damas y caballeros, que podían, sin embargo, conversar del uno al otro, así como oír música ejecutada desde galerías discretamente dispuestas para ocultar la visión de los bañistas (H. Acton: op. cit., págs. 219 y s.; G. Masson: op. cit., pág. 90).
85. El palacio posee acceso independiente por medio de unas rampas plegadas que forman por delante un ángulo obtuso, dándoles la apariencia de un bastión. El edificio tiene una fachada lisa y alargada, con un mirador sobre la cubierta; presenta cuatro pisos hacia el valle y tres por la parte de atrás, donde el volumen se pliega en U, rodeando un patio con una galería en la que nacen las escalinatas que llevan a las plantas altas. A ejes con él construyó Diodati durante las obras llevadas a cabo en el siglo siguiente el llamado Casino de Verano, una pequeña construcción de color rojo, con alas curvadas a los lados de un cilindro, levantada sobre un ninfeo (F. Borsi y G. Pampaloni: op. cit., pág. 330).

86. El ancho total de la villa Aldobrandini es de unos 300 m. y la longitud desde la entrada hasta la tercera fuente alcanza los 430 m. aproximadamente; la villa Garzoni tiene unos 130 m. de anchura en las terrazas por unos 190 de longitud total.
87. Por ejemplo, los monos de las balaustradas, los pájaros en el estanque inferior de la cascada, y algunas de las esculturas mayores no muy bien proporcionadas, así como pájaros y animales demasiado burdamente recortados en arbustos. La estatuaria cómica era ya admitida por Alberti en los jardines, aunque es dudoso que en tal número (cap. 1, n. 7). Si a ello se añade el contraste del color rojizo de las esculturas de terracota, de los balaustres, y hasta de algunos entrepaños con el gris claro del resto de la construcción, y el de los variadísimos colores de los macizos florales con el verde oscuro de los setos y el bosque, resulta un conjunto, en este aspecto, un punto excesivamente abigarrado.
88. Los trabajos de transformación de Isola Bella comenzaron en 1620 por voluntad del conde Giulio Cesare Borromeo, y fueron continuados por sus sucesores Carlo y Vitaliano durante cincuenta años. La familia Borromeo, que tenía desde antiguo dominios en las dos orillas del lago Mayor —situado al noroeste de Milán—, había adquirido ya en el siglo anterior la Isola Madre, donde se construyeron un casino y algunas terrazas de jardín, y que en el XVIII sería convertida en un parque paisajista. Terminada la sistematización de ésta, comenzó la de Isola Bella cuyo nombre deriva, al parecer, del de Isola Isabella, puesto en honor de la esposa del fundador. En las obras intervendrían numerosos arquitectos: Angelo o Antonio Crivelli, a quien Masson atribuye el proyecto; Pietro Antonio Barca, Francesco Richini, Francesco Castelli y Carlo Fontana; serían probablemente estos dos últimos quienes llevarían a término los jardines en 1671. Existen una breve descripción contemporánea de los jardines por el obispo inglés Burnet, que visitó la isla en 1684, reproducida por Masson, así como dos grabados con vistas generales del siglo siguiente: uno de Fischer von Erlach (1721), y otro de M. Antonio Dal Re (1726) que va acompañado por vistas parciales; pero al enfatizarse en éstos la estructuración geométrica de la isla en detrimento de su cobertura vegetal, y al exagerarse en exceso la fuga de la perspectiva, el aspecto que ofrece aquélla se aleja considerablemente de la realidad. Sobre Isola Bella véase F. Borsi y G. Pampaloni: op. cit., págs. 80 y ss. (con información sobre las dos islas Borromeas); G. Masson: op. cit., págs. 244 y ss.; M.L. Gothein: op. cit., págs. 339 y ss.
89. El palacio no se terminó en la misma fecha que los jardines; gran parte del mismo fue construida en el siglo XVIII; el salón de baile y la capilla son del XIX, y el salón de fiestas, por último, solo se completó hace treinta años, siguiendo el proyecto original (F. Borsi y G. Pampaloni: op. cit., pág. 82).
90. En este punto hay actualmente una entrada desde la población.

86. El ancho total de la villa Aldobrandini es de unos 300 m. y la longitud desde la entrada hasta la tercera fuente alcanza los 430 m. aproximadamente; la villa Garzoni tiene unos 130 m. de anchura en las terrazas por unos 190 de longitud total.
87. Por ejemplo, los monos de las balaustradas, los pájaros en el estanque inferior de la cascada, y algunas de las esculturas mayores no muy bien proporcionadas, así como pájaros y animales demasiado burdamente recortados en arbustos. La estatuaria cómica era ya admitida por Alberti en los jardines, aunque es dudoso que en tal número (cap. 1, n. 7). Si a ello se añade el contraste del color rojizo de las esculturas de terracota, de los balaustres, y hasta de algunos entrepaños con el gris claro del resto de la construcción, y el de los variadísimos colores de los macizos florales con el verde oscuro de los setos y el bosque, resulta un conjunto, en este aspecto, un punto excesivamente abigarrado.
88. Los trabajos de transformación de Isola Bella comenzaron en 1620 por voluntad del conde Giulio Cesare Borromeo, y fueron continuados por sus sucesores Carlo y Vitaliano durante cincuenta años. La familia Borromeo, que tenía desde antiguo dominios en las dos orillas del lago Mayor -situado al noroeste de Milán-, había adquirido ya en el siglo anterior la Isola Madre, donde se construyeron un casino y algunas terrazas de jardín, y que en el XVIII sería convertida en un parque paisajista. Terminada la sistematización de ésta, comenzó la de Isola Bella cuyo nombre deriva, al parecer, del de Isola Isabella, puesto en honor de la esposa del fundador. En las obras intervendrían numerosos arquitectos: Angelo o Antonio Crivelli, a quien Masson atribuye el proyecto; Pietro Antonio Barca, Francesco Richini, Francesco Castelli y Carlo Fontana; serían probablemente estos dos últimos quienes llevarían a término los jardines en 1671. Existen una breve descripción contemporánea de los jardines por el obispo inglés Burnet, que visitó la isla en 1684, reproducida por Masson, así como dos grabados con vistas generales del siglo siguiente: uno de Fischer von Erlach (1721), y otro de M. Antonio Dal Re (1726) que va acompañado por vistas parciales; pero al enfatizarse en éstos la estructuración geométrica de la isla en detrimento de su cobertura vegetal, y al exagerarse en exceso la fuga de la perspectiva, el aspecto que ofrece aquélla se aleja considerablemente de la realidad. Sobre Isola Bella véase F. Borsi y G. Pampaloni: op. cit., págs. 80 y ss. (con información sobre las dos islas Borromeas); G. Masson: op. cit., págs. 244 y ss.; M.L. Gothein: op. cit., págs. 339 y ss.
89. El palacio no se terminó en la misma fecha que los jardines; gran parte del mismo fue construida en el siglo XVIII; el salón de baile y la capilla son del XIX, y el salón de fiestas, por último, solo se completó hace treinta años, siguiendo el proyecto original (F. Borsi y G. Pampaloni: op. cit., pág. 82).
90. En este punto hay actualmente una entrada desde la población.

91. El arbolado en esta plataforma es ahora bastante menos abundante de lo que se representa en la planta de Gromort.
92. Los cuadros que aparecen en la planta de Gromort se han transformado en dos rectángulos de césped con algunos arbustos, y han desaparecido los estanques. Tampoco existen en la actualidad los cipreses; hay en cambio una hilera de ellos en el borde oriental de la terraza anterior.
93. Esta parte del recinto -el jardín de cuadros, el teatro de agua y las terrazas superpuestas- es descrita por el obispo Burnet con estas palabras: "...the great Parterre is a surprizing thing, for as it is well furnished with Statues and Fountains and is of vast extent and justly situated to the Palace. So at the further end there is great Mount, that face of it that looks to the Parterre is made like a Theatre all full of fountains and statues, and the height rising up in five several rows... and round the Mount answering to the five rows there goes as many Terraces of noble walks, the walls are all as close covered with Oranges and Citrons as any of our walls in England are with Laurel" (G. Masson: op. cit., pág. 246). La referencia a las cinco filas y a las cinco terrazas, solo puede entenderse añadiendo a las tres que forman la exedra la del jardín de cuadros y la de la arboleda.
94. Estas escaleras transversales se sitúan entre el segundo y el tercer nivel, sobre el cual se cierne la balconada. En éste quedan, por tanto, separados el tramo central y el único de los laterales existente, el de poniente, que tiene un acceso diferenciado.
95. A ellas se refiere el obispo Burnet cuando dice: "There are two buildings in the two corners of this garden, the one is only a Mill for fetching up the water, and the other is a noble summer house, all wainscotted, if I may say so, with Alabaster and Marble of a fine colour inclining to red" (G. Masson: ibíd.).
96. También aquí la disposición del arbolado es menos regular que la indicada por Gromort.
97. De los cuales la superior es la que está a la cota de la terraza.
98. Actualmente una terraza cubierta de césped.
99. Como sugieren F. Borsi y G. Pampaloni (op. cit., pág. 82), este modo de completar tales rincones contradice la nitidez geométrica del trazado barroco, anticipando el espíritu más libre de los jardines del siglo siguiente; quizás no hubiera que rechazar la idea de que esos espacios sobrantes fueran resueltos con posterioridad.
100. Era la Isola Madre la que cumplía las funciones de selvático de Isola Bella.

101. En este jardín se nota también la influencia francesa, aunque en menor medida que en el del costado norte: obsérvese el estanque bajo en el centro, la transformación de los cuadros en parterres y las proporciones de los caminos.
102. Frente al entusiasmo manifestado por el obispo Burnet ("There lies here two islands called the Borromean Islands, that are certainly the loveliest spots of ground in the world"; G. Masson: *ibíd.*), Jellicoe consideraba, muy poco matizadamente, Isola Bella como "one of the most vulgar places in existence", razón por la cual, sin duda, su compañero Shepherd no hizo levantamiento de la misma (J.C. Shepherd y G.A. Jellicoe: *op. cit.*, pág. 16); este despectivo juicio hubo de ser corregido más tarde, al publicar en su 'Landscape of Man' la planta realizada por Gromort (G. y S. Jellicoe: *op. cit.*, pág. 173). También Borsi se refiere a la "maniacale strutturazione architettonica delle geometriche terrazze" (F. Borsi y G. Pampaloni: *op. cit.*, pág. 80).
103. Sobre la síntesis barroca de dinamismo y sistematización véase: C. Norberg-Schulz: 'Arquitectura occidental' *cit.*, págs. 151 y ss. Por lo demás, la actitud descrita se corresponde con la de repliegue e involución hacia posiciones conservadoras que, según Portoghesi, caracterizaba a Carlo Fontana (véase Paolo Portoghesi: 'Roma barocca', Laterza, Roma-Bari, 1978, págs. 329 y ss.).



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID



0300611941